حسام الدين نوالي

العقل الحكائي

دراسات في القصة القصيرة بالمغرب





فالية للطباعة والنشر والتوزيع

الكتاب: العقل الحكائي،
قراءات في القصة القصيرة بالمغرب، نقد
الطبعة الأولى 2017

الكاتب: حسام الدين نوالي
Anzar12@hotmail.com
الهاتف: 00212677732628

الإيداع القانوني: 2017MO0618
ردمك: 978-9954-9190-8-8
الناشر : فالية

لوحة الغلاف للفنان
عبد الله لغزار

حسام الدين نوالي

العقل الحكائي

دراسات في القصة القصيرة بالمغرب

نقد



ماذا لو لم يكن هناك سرد أبدا؟ ولم تكن الحكاية؟
هل كان العالَم سيعرف معنى ما «للزمن»، أو «للمكان»، و «للتاريخ»؟
هل كنّا سنبحث عن الآخر خارج دوائر انتمائنا، أم بالعكس سنسيّج دوائرنا أكثر ونغلق المنافذ؟ وهل سيستقيم الحديث -من دون الحكاية- عن مجتمع أو شعب، وعن الإنسانية أصلا بل عن الحياة؟ (بارث)[1].
ثم ما الذي يمكنه أن يسند الحضارات لو لم تشكّلها وتسندها المرويات؟ (إدوارد سعيد)[2]
أليست «الحكاية» هي «الكبَد» الذي خُلقنا فيه؟ أو الروح التي نُفخت فينا لنرقى؟ أليست الحكاية هي الأمانة التي حملناها واتّقتها الملائكة والجبال، وها نحن فيها وبها نشقى؟!
فماذا لو لم يكن هناك سرد أبدا؟ ولم تكن الحكاية؟
..

1- رولان بارث - ضمن كتاب «شعرية المسرود»- تأليف جماعي- ترجمة عدنان محمود محمد- الهيأة العامة السورية للكتاب، دمشق، -2010 ص 7
وكذلك في كتاب: رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد- منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط-1 -1988 ص 89.
2- سعيد إدوارد- الثقافة والامبريالية- ت. كمال أبو ديب- دار الآداب - بيروت 1997- ص 58.



الفصل الأول: نحن والحكاية

1- الحكاية التي حملها الإنسان
2- مساحة السرد
3- الحكاية التي أبين أن يحملنها
4- اختراق السرد
5- تشكيل العقل السردي
6- مدينية السرد (1): من الشفاهي إلى الكتابي
7- مدينية السرد (2): فتنة النحافة



أ- الحكاية التي «حملها الإنسان»

حين اختار شهريار (أو اضطرّ لاختيار) الحكاية بدل قتل الجسد، فإنما كان يسلك طريقا باتجاه عالم مرتّب بمنطق آخر، عالم يؤثثه الخيال والعجب وتقوده شهرزاد بحكمة مفادها «إن ما سأحكيه أعجب مما حكيت». وسيظل نَفَسُنا يتبع خط الحكاية المرجأة ويسأل «وكيف ذلك؟» إلى أن يصل إلى حافة «الخيال» ونهايته، فكان لا بدّ -بعد زمن الليالي الألف وواحدة- أن يصير ضمن جيل «منتهي الصلاحية»، يفسح المجال للمولود الجديد القادم الذي سيستأثر بفكر وجسد واهتمام شهرزاد. ما يعني -بمعنى أو بآخر- أن نهاية الخيال معادلٌ لنهاية القيمة والقوة والاهتمام، وربما نهاية الوجود.

وفي حدث آخر أقدم وأعرق، استطاع إبليس أن يمنح آدمَ الحكاية التي كانت محض خيال: «أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين»، وصدّقها آدم وافتتن بها وربّما فتح أفقا واسعا وتصوّر خلوده الدائم وانتظر «العجب القادم» الأكبر والأجمل والأكثر إغراء من وجوده في الجنة. وحَمَلَ الحكاية وهبط بها غير خالد وسيفسح المجال بعده للجيل القادم الموالي.

فكلاهما (آدم وشهريار) أنستْه الحكاية محطةً مريرة كان التاريخ كلّه والأحداث ستتغيّر لو تذكّرها. نسي آدم العصيان الأول لإبليس الذي تقابله الخيانة الأولى لزوجة شهريار، وتصوّر آدم حياته ملكا وأعجب بها وسعى إليها تماما مثلما تصوّر شهريار تلك الـ «عجب

مما حكيت» وأعجِب به وسعى إليه، ثم -لهما معا- ستكون الحكاية سبب الهبوط والخروج وميلاد الجيل التالي.

وكلاهما عاش مرحلتين، انتقل خلالهما من وضع إلى وضع آخر يتمّ اعتباره مساحة للجمال والمتعة (التي ليست حسية أبدا)، ثم لابدّ أنهما معا سيسعيان للعودة إلى الوضع الأول في خط تبادلٍ حيث آدم وذريته في اجتهاد وكَبَد لنيل الجنّة التي كان فيها، وحيث شهريار في اجتهاد وكَبد لاستبقاء القوة والاهتمام الذي كان فيه قبل أن تحبل شهرزاد.

فالخطيئة تأسست على حكاية وامتدت بالحكاية، ولولا امتلاك آدم لقدرةٍ ما على رسم "السيرة القادمة" لما كان لغواية إبليس أي معنى. وهذه القدرة التي يمتلكها الإنسان وحده دون سائر المخلوقات هي ما يؤسس أي فعل حضاري أو ثقافي، وهي في الآن نفسه ما يجعله على شفا حفرة. تلك القدرة التي طوّرها الجيل اللاحق في عمارة الأرض (وفي دمارها أيضا)، هي القدرة التي ستقودنا جميعا للسؤال عن الأمانة التي أبت السماوات والأرض والجبال أن يحملنها وحملناها نحن.

لكن المثير أن الحكاية انطلقت من "شر" في حالة إبليس، ومن "خوف" في حالة شهرزاد، وأدخَلت المتلقي في مِحَن وكبَد عسيرين. لكنها في الحالتين كانت معبرا للولادة وللخصب والاستمرار وبالتالي لعمارة الأرض في مسار طويل أبتِ السماوات والجبال أن يحملنه، وحمله الإنسان ، وانتقل به على مراحل عديدة من الشفاهي إلى الكتابي، و من البداوة إلى المدنية. في مساحات لا تنتهي...

II- مساحة السرد

في التراث العربي، ظلت مقولة «الشعر ديوان العرب» خلاصة نهائية مفادها كون الشعر مدونة عامة في التأريخ والاجتماع والعلاقات العامة والخاصة من خلال سمتين قويتين هما: سهولة الانتشار و كثافة المتن، سمتان صار بهما الشعر أكبر من مجرد قيمة صوتية إيقاعية ليتحول إلى مجال ذي سياقات متعددة ؛ بالمقابل فإن مصادر التراث الأدبي العربي تقسم مركزية الاهتمام بين الشعر والسرد نصفين على الأقل من خلال التصدير السردي بحكاية أو نادرة أو خبر أو سيرة أو غير ذلك يلعب فيها السرد دورا محوريا في خلق التعلق وبناء الجمالية لدرجة أن العديد من النماذج والمقاطع بل والتجارب الشعرية لا تنهض بغير الحكاية التي تتصدرها وتصهرها داخل فضاء من الفنتازيا (تجربة المجنون)، بحيث يصير الشعر نابعا من تجربة السرد وبتأطير الحكاية[1]، وكلما تأسس الخطاب السردي بشكل مقنع للمخيال الجماعي كلما اتسعت دائرة الإنتاج الشعري وتضافرت التجارب وتراكمت وانتسب بعضها لبعض للتحقيق الفعلي للتصور السردي المؤسَّس على جرعات تمثلها المقاطع والقصائد المتوالية والآتية من جهات متعددة، فيتسع الشعر ويتراكم وينتشر من خلال السرد. وهذا التراكم والانتشار هما اللذان شكلا أصلا الأرضية التي سيصير الشعر بها وعبرها مدونة عامة تحقق «ديوان العرب»؛ ويورد الأصفهاني في

1- حسن النعمي- قراءة في هيمنة الخطاب السردي- علامات في النقد- النادي الأدبي بجدة- المجلد 12- الجزء 45 – شتنبر 2002- ص 136.

الجزء الثاني من كتاب الأغاني خبرين بالغي الأهمية هنا، الأول عن أيوب بن عباية، والثاني عن عوانة، والخبران يلتقيان في كون فتى من بني أمية أو من بني مروان «عمل أخبارا، وأضاف إليها ذلك الشعر -الذي ينسبه إلى المجنون- فحمله الناس وزادوا فيه»[1]. فالسرد هنا سابق زمنا في شكل أخبار وُضِعت، ثم أُضيف إليها الشعر وِفق البناء والتصور السرديين للخبر الذي تلائمه شخصية المجنون التي وَجدتِ طريقا ميسّرا إلى الفكر الجماعي بسبب الثورة التي شكّلها على الأصنام المجتمعية في تقاليده وأخلاقه تحت ستار الجنون.. فصار الشعر بين قطبين سرديين هما «الأخبار الأولى» و«سيرة المجنون»، فتمّ منحه تأشيرة العبور والتنقل، وتمّ منحه مظلّة الحماية أيضا. فالشعر إن وضع داخل قالب السرد حُمل بين الناس (ما يمنحه سمة الانتشار) وزادوا فيه (وهي سمة التراكم)؛ ذلك أن السرد يمثّل التعبير الجمعي مقابل الشعر الذي يمثل سياق الذات، وبعبارة أخرى فالشعر نخبوي فيما السرد شعبي، «لذا يُحاط الشعر بأشكال السرد من أجل إنزاله عن نخبويته حتى يصبح الشعر الذي تريده العامة»[2].

ولعل أغلب الشعر القديم -وإن امتلك قداسة ما مقابل السرد لم تكن في الأصل غير هالة صنعها النحاة وواضعو المعاجم في «إطار المهمة المنوطة بهم وهي إعداد لغة عربية موحدة» إضافة للجوء إليه في تفسير كلمات القرآن وسياقاتها الثقافية-[3] يتعسر تلقيه منفصلا عن الإطار السردي والسياق الاجتماعي والثقافي، وبالتالي فهو يؤسس وجوده الجمالي من خلال الحكاية وليس بذاته.

1- نفسه- ص 154.

2- نفسه - ص 138 ، ص164.

3- أنظر : جمال الدين بن الشيخ- مقالة حول خطاب نقدي، ضمن «الشعرية العربية»- ترجمة مشتركة- دار توبقال للنشر- ط1- 1996- ص 7.

وتقدم التجارب الشعرية -القديمة بالخصوص- نفسها ضمن القالب السردي الذي يؤطر حكاية الشاعر، أو حكاية الذات، من خلال الرحلة والناقة والمشقة أولا إلى حكاية الآخر في المدح والهجاء والرثاء والغزل وغيرها لاحقا، فيما تصل بعض التجارب إلى كسر التخوم بحيث يصعب الاطمئنان إلى الجزم هل هي تجارب «شعر قصصي» أم «قصص شعري» كما في أعمال العذريين وعمر بن أبي ربيعة ونماذج أخرى كثيرة في أشعار غيرهم. فيما تحفل العديد من المصنفات الشعرية بالسرد تقديما وشرحا وتفسيرا، سلطة الخبر على الشعر كما في «نقائض جرير والفرزدق» إذ أن تعذر التواصل والتلقي بسبب كثرة الغريب في الأشعار والاستعانة بالأخبار في الشرح والتفسير ليس غير هيمنة للسردي، حيث الشعر لا يتحقق أصلا إلا استنادا للسرد والذي من غيره تغدو الأبيات كلاما مقيّدا بقواف وموغلا في الإبهام[1]. إضافة إلى أن التراث الشعري العربي يحفل بعدد من الحواريات التي تصنع بناءها الجمالي على الحكاية التي لم تعد نصا مرافقا للنص فحسب بل جزءٌ من العمل الشعري نفسه مثل الكثير من الحواريات المنسوبة للأصمعي مرّة مع فتى مجهول يكتب على صخرة، ومرة مع ميت ينطق من القبر.. وغيرها، بل «إن الرواة يعمدون أحيانا إلى الشعر فيسلبونه أهم خصائصه فتنهض سردية الخبر على محو مجازية الشعر [...] فمنطلق الحديث لم يعد الشعر، وإنما أصبح الخبر... واستحوذ الخبر على وظيفة التخييل التي كانت من خواص الشعر»[2].

1- انظر د.محمد القاضي- الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)- دار الغرب الإسلامي- ط1- 1998- ص 543 وما بعدها

2- نفسه- ص ص 575 ، 585

والحق أنه ليس الشعر وحده من بين الأشكال الفنية ما يتكئ على الحكاية لبناء جمالية في التذوق، ولكن لا يكاد نتاج فني ما في الرسم والتشكيل والنحت و والفولكلور وغيرها يخلو من احتياجه لحضور حكائي للسياق الاجتماعي والتاريخي لتسهيل الرسالة والتذوق معا، أي حضور السرد ومركزية الحكاية في تلقيه إن لم يكن حتى في اشتغاله؛ كتب الجاحظ: «إن من طبع الإنسان محبّة الإخبار والاستخبار، وبهذه الجبلّة التي جُبل عليها الناس نُقلت الأخبار عن الماضين إلى الباقين، عن الغائب إلى الشاهد، وأحبَّ الناسُ أن يُنقل عنهم، ونقشوا خواطرهم في الصخور، واحتالوا لنشر كلامهم بصنوف الحيل»[1]. فكان السرد وما يزال مستنَدا أساسيا لبناء التلقي والتذوق والجمالية والامتداد في صنوف الإنتاج الإبداعي الإنساني.

فهذه لوحة «الطفل الباكي» مثلا للإيطالي (برونو اماديو) المعروف بـ«جيوفاني براغولين» لا يمكن تلقيها خارج سياقها السردي إلا كبورتريه تنتهي جماليته عند الألوان والتدرج والضوء وضربات الريشة المتقنة وغيرها، لكن الحكاية المرافقة لها تمنحها سحرا أكبر، هي بوابتها للانتشار، وهي المحرك الأساس لبيع عدد كبير من نسخها في أوربا بعد أشهر قليلة من رسمها بحيث صار الفنان من أغنياء أوربا وعاش حياة مريحة مع الطفل (صاحب البورتريه) الذي تبناه. وستزيد حكاية لعنة الحرائق (التي لم يسلم منها حتى «جيوفاني» نفسه) المرافقة للطفل من الإثارة حول اللوحة إلى اليوم..

وتلك لوحة «الغرنيكا» لا يمكن تذوقها من غير السياق التاريخي ليوم 26 أبريل 1937.

1- الجاحظ- رسالة السر وحفظ اللسان- رسائل الجاحظ- ت. عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي، مصر 1979- ج 1- ص143

وهذا مارتن هايدغر في قراءته للوحة فان غوخ «الحذاء»، يمنحها فيضا من الجمال ويفككها من خلال حكاية وسرد وتداعيات حول الفلاّحة[1].

فيما تنشغل المقطوعات الموسيقية - منذ «حرائق نينوى» مرورا بإنجازات سكارلاتي وبتهوفن وتشايكوفسكي إلى كارل نيلسن وماهلر ومارسيل خليفة - بالحكاية في مقاطعها، وتستضمر سردا كاملا يصير مؤطرا وميسرا لانتقالها وللتواصل معها. فاستنادا لقراءة حسام سفان لـ«حرائق نينوى» فإن مقاطعها الموسيقية الأربعة تحكي سيرة الإمبراطورية الآشورية منذ عظمتها إلى تكالب الأعداء لإضعافها إلى المعارك ثم الدمار والحرائق[2].

وهذه رقصة «أحيدوس» في التراث الزياني تحكي تفاصيل السنبلة خلال نموها وحركتها مع الريح، ثم حركة الفراشات والطيور معها في تنقلات المايسترو ورفرفاته، في سرد رمزي لمقطع الخصب في حياة الفلاح المزارع.

والأمر نفسه في النحت والمعمار والتصوير وغيرها، إذ للسياق السردي والتاريخي دور محوري في خلق الجاذبية الفنية والجمالية وبناء التذوق. فلا يمكن تذوق بناء «صومعة الكتبية» أو «حسّان» من غير استحضار أول وأساسي للحكاية، وقل الشيء نفسه لأي نصُب تذكاري أو فني أو معلمة، بحيث يصعب الجزم هل تمثل المنجزات الإنسانية عموما -المادية واللامادية-، والفنية حصرا، أجناسا نقية خالصة أم أنها ليست في النهاية جميعُها سوى حكاية سردية مضمرة أحيانا أو معلَنة أحيانا أخرى، في تجليات مختلفة؟

1- مارتن هايدغر- أصل العمل الفني - ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ط 1- 2003 ص 83 وما بعدها.

2- حسام سفان- دراسة تاريخية للموسيقى في بلاد الرافدين- موقع جريدة الفرات- 22/01/2007



III- الحكاية التي أبيْن أن يحملنها

إن افتراض هيمنة السردي في المنجز التراثي والحاضر، هو خلاصة كون «المادة الحكائية» أصلٌ للفكر الانساني ودافع للبناء ومؤسس له، ومهيمن في الفعل الثقافي والحضاري عموما[1]، وبالتالي فعمارة الأرض لا تخرج عن تصورٍ ما للسياق السردي وتصوّرٍ للآتي وبناء متسلسل للوحدات الحكائية للتاريخ والتي يشكل الحاضر حلقة ضمن حلقاته العديدة.

فإذا صح هذان الافتراضان فإن المنجز اللغوي العربي الموروث ينبغي أن تهيمن عليه الأجناس السردية،وأن تحمل الصحف والأوراق محابر النسّاخ العددَ الأكبر، وينبغي أن يشغل فيها النثر الحكائي مساحة مهمة كتابيا وتداوليا؛ وهو ما لا يتحقق بحسب الخطاب الرسمي والخلاصات النقدية التي ظلت تكرر أن العرب - في تخليد مناقبها وتحصين تراثها- «تعتمد على الشعر الموزون المقفى، وكان ذلك هو ديوانها»[2].

بالمقابل ظلت صرخاتٌ لم يُلتفَت إليها بما يكفي من الاهتمام والدراسة تنفي هذه الخلاصة، كقول الفضل الرقاشي أن "ما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور أكثر مما تكلّمت به من جيّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عشُره، ولا ضاع من الموزون عشُره»[3]

1- رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد- منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط-1 -1988 ص 89

2- الجاحظ - كتاب الحيوان - تحقيق : عبد السلام هارون - ج 1- ط 2- القاهرة- مطبعة الحلبي 1967 ص 71 .

3- الجاحظ- البيان والتبيين- ضمن «المكتبة الشاملة» (رقمي)- ج1- ص239

ينبغي التسليم أولا أنه "لا يوجد في أي مكان في العالم شعب بلا مسرود، والمجموعات البشرية كلها لها مسرودات»[1]، وسواء وصلتنا مسرودات أمة ما أو لم تصلنا فإن افتراض ضياعها -أو تدميرها- هو افتراض يكاد يكون هو الأصل.

وإذا كان طه حسين يرفض وجود سرد عربي قديم قبل الإسلام ضمن موقفه العام من النثر الجاهلي، فإنما ينفي وصوله إلينا «بطريقة علمية صحيحة»، ويؤكد نحل ما نتوفر عليه وذلك في أول القرن الثاني وفي القرن الثالث للهجرة لنفس الأسباب التي حملت على نحل الشعر[2].

لكن -حتما- ثمة إنتاج هائل من المرويات والمسرودات اصطلح عليها القلقشندي «أوابد العرب» ضمّت ألوانا من القصص والمعتقدات والخرافات والأمثال والخطابة وسجع الكهان وغيرها...، وأيام العرب التي تحكي قصص الحروب كداحس والغبراء، ويوم الفجار، ويوم الكلاب، وحكايات العلاقات كقصة المرقش الأكبر وصاحبته أسماء بنت عوف، وقصة المنخل اليشكري والمتجردة زوجة النعمان، وأساطير بدء الخلق، وما اقتبسوه من الأمم الأخرى، وترسبات الأديان السابقة، وقصص الأمثال كما في كتاب المفضل الضبي... وغير ذلك. وهي مسرودات تغيرت الكثير من ملامحها خلال رحلتها الطويلة من عصور الشفاهة إلى عصر التدوين في القرن الثاني الهجري.

ولا بدّ أن الإنتاج السردي الجاهلي يتضمن خلاصة الثقافة العربية في بدايتها مخلوطة بما وصلهم من الأمم المجاورة والقصص

1- رولان بارث وآخرون- شعرية المسرود – تر. عدنان محمود محمد،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2010- ص7

2- طه حسين، في الأدب الجاهلي

الخرافي والمتخيّل الغيبي الجماعي والصراعات القبلية والعرقية، لكنها لم تصل إلينا كاملة «لأن الرواة والمدونين دأبوا منذ عصور مبكرة على طمسها لما فيها من إيقاظ للشعور الجاهلي».[1]

هذا العصر الذي أوهم اسمُه المدونين والمؤرخين بكونه عصرا بدائيا لا حضارة فيه ولا فن ولا رقيّ ولا قيم ولا فكر جاد متحضر، فتمّ تصوّره عصرا للجهل والجاهلية والاضطراب والبداوة، وبالتالي فإن أدبه لا يرقى للحضارة التي تستحق التدوين لأنه يقوم على العصبية وغيرها[2]. ولهذا فإن الشراح المسلمين لم يعنوا بالنتاج اللغوي لهذه الفترة إلا لحاجتهم إلى لغته في تفسير وفهم النص الديني، ولولا هذه الحاجة لما التفتوا إليه باعتباره لا يرقى لحضارة التدوين والتداول.

فالمسرودات عموما، والحكاية -كجزء- أبتْ صحائف المدونين أن يحملنها برغبة في إماتتها - من جهة - ،بتعبير نجيب البهبيتي، «اختيارا وتطوعا وذلك تفرغا وخلوصا بالنفس كلها للنهوض بالرسالة الجديدة»[3]؛ ومن جهة ثانية لأن القرنين الأولين بعد ظهور الإسلام كان فيهما السعي للالتزام بالحقيقة أمرا مقدّسا، فكان التوثيق بالإسناد سمة أساسية لروح الصدق[4]، وهو ما ينتفي بالكاد في نقل النصوص السردية حيث أغلبها منسوب للمجهول الذي «يحكي أن...» أو للمجاهيل الذين «زعموا أن...» ، أو حتى بدون إسناد أصلا لا إلى مجهول ولا إلى معلوم، حتى أن ابن قتيبة سيصف الأخبار وقصص الرواة بكونها «شيء متقادم لم يأت فيه كتاب

1- د.عفيفي عبد الرحمان، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا- دار الفكر للنشر والتوزيع- ص 13 «نسخة رقمية»

2- نفسه، ص 14

3- نفسه ص 10.

4- سلمى الخضراء الجيوسي- مقدمة للقص العربي القديم- موقع «الجديد»

ولا ثقة. وليس له إسناد»[1]، عكس الشعر الذي يُعرف أصحابه في الغالب الأعم، وتُنسج سيَرهم أو تُنقل لخلق إطار إحالي على الصدق وعلى المرجعية، ولخلق أساس يسمح بانتقاله -كما أشرنا سابقا- وإذا كان الإسناد في النصوص السردية موجودا في حالات محددة، فإنه كان في حالة "بدائية» لم يدركه التقنين إلا في أطوار لاحقة[2].

فالمرويات السردية في مجتمع شفهي لا بد أن تمثّل الفضاء الأنسب لنقل الخبرات والتقاليد والثقافة والعقائد، ويُفترض بالتالي أن يكون السرد عند العرب "هو الذي شكّل مخيال المجتمع وليس الشعر، إذ هو الفن الذي غزا العامة»[3]، لكن التدوين قام بعملية تنقية للموروث السردي، ومنع انتقال ما لا يتوافق مع المؤسسة الدينية الجديدة حسب شروطها، وبذلك اقترح وظيفة جديدة للحكاية، هي الوظيفة الدينية للرسالة الجديدة، فما وصل إلينا هو ما وافقها، «أو اختلِق ليعطي للأصول الدينية مشروعية دينية»[4].

إن اختراق المؤسسة الدينية الرسمية للسرد لم يكن اختراقا بسيطا، ولكنه كان اختراقا للذهنية العربية عموما، ولقيمها، وكان -أكثر من ذلك- صراع مواقع زكّاه واستجاب له النسق الكتابي في عصر التدوين.

1- مصطفى الغرافي- الإسلام والسرد، القصص الديني ومعيار النظرة الشرعية- قسم الدراسات الدينية على موقع «مؤمنون بلا حدود» 8 مارس 2016

2- د. محمد القاضي- الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية- دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط-1-1998 ص 261 وما بعدها.

3- عبد الله ابراهيم- المحاورات السردية- دار الأمان، ومنشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون- ط1-2011 ص 220.

4- نفسه، ص 14

IV- اختراق السرد

حسم النص القرآني بين أداتين تعبيريتين جماليتين، وصنّفهما -هرميا- من خلال القبول والإقصاء داخل مجتمع بالغ الحساسية. فقد نزّل في بيئة مثّل الشّعر فيها أداة التعبير التي شملت في آن واحد قوة الاشتغال اللغوي، والخطاب البياني الجمالي، والتأثير الثقافي، لدرجة أن الاحتفاء بميلاد الشاعر كان مهرجانا جماعيا حيث الفرح والأطعمة والمزاهر والنساء كما في الأعراس[1]، ولدرجة أنه كانت أنماط من الشعر الجيد تُكتب بماء الذهب في القباطي وتُعلّق على الكعبة[2]، ولدرجة أن بيتا من الشعر قد يصنّف القبائل أو العشائر فتحمله الناس وتصدّقه فيُخجل أبناء القبيلة من ذِكر أصلهم كما في هجاء النجاشي لبني عجلان، وغيره[3]..

وباختصار فقد نزل النص القرآني داخل نسق ثقافي كان الشعر فيه الخطاب الأرقى والأشد تأثيرا، لذا كان المنكرون يصفون النبي (ص) تشبيها بالشاعر باعتباره صاحب نصّ ثقافي بامتياز، فيأتي الرد: «ما علّمناه الشعر وما ينبغي له» [ياسين 69]، و«ما هو بقول شاعر» [الحاقة 41]، وهي رجّة داخل هذا النسق الثقافي الذي عدّ الشعر أرقى مدارج التعبير اللغوي وخلخلة لمعاييره. وبالمقابل نَسب الله لنفسه الحكي واستحسنه : «نحن نقص عليك أحسن

1- ابن رشيق القيرواني- العمدة – ج1- ص 65 (المكتبة الشاملة)
2- ابن عبد ربه- العقد الفريد- لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة- ط3- 1948- ج2- ص 93
3- أنظر نماذج من تأثير الشعر في كتاب د. عبد الحميد الشلقاني- الأعراب الرواة- دار المعارف- مصر- ص 23 وما بعدها.

القصص» [يوسف 3]، ثم يأمر النبيّ (ص) أنْ «اقصص القصص لعلّهم يتفكّرون» [الأعراف 176]، في زمن لم يبلغ فيه القصاصون أبدا درجة الشعراء في الاعتراف والتداول، فالنضر بن الحارث كان يجلس للنبي في الكعبة ويتحدى القصص القرآني بقصصه التي تنهل من تاريخ وقصص الروم والفرس ونجران ثم يقول «بماذا محمد أحسن مني حديثا؟ و«سأنزل مثل ما أنزل الله»[1]، لكن لم يتبقّ من القصص التي كان يحكيها شيء.

ومع كل هذا صار الشعر مما لا ينبغي للنبي (ص)، فيما القصص صارت أمرا إلهيا للتفكّر داخل مجتمع يفكّر ويتفكّر بالشعر وليس بالقصّة، «وهذا اختراق عظيم للذهنية والوجدان العربيين بقلْب المعادلة لصالح القص من دون الشعر»[2]. بل إن الاختراق هذا امتدّ إلى النصوص المتولّدة عن النص القرآني؛ فقد انتبهت سيزا قاسم إلى أنه «من اللافت للنظر أن المفسرين المسلمين لجؤوا إلى القص لتفسير القص [القرآني]»[3]، بل إن علماء التفسير التفتوا إلى القص دون الشعر في اشتغالهم، وهذا السيوطي (ت 911 هـ) في «الإتقان في علوم القرآن» يفرد بابا خاصا لمعرفة شروط المفسّر، وهي عنده خمسة عشر علما من بينها «معرفة القصص».

وإذا كانت الحياة العربية الجاهلية -التي شكلت بيئة نزول النص

1- ابن هشام- السيرة النبوية- تحقيق جودة محمد جودة- دار ابن الهيثم ودار الفضيلة- مصر- ط1- 2006- ج1- ص 150

2- جهاد مجيد- القص في القرآن الكريم- موقع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

3- سيزا قاسم- توالد النصوص وإشباع الدلالة- تطبيقا على تفسير القرآن- ضمن «الهرمينوطيقا والتأويل» – مجلة ألف- ط 2- الدار البيضاء 1993- ص 33.

وجدير بالذكر أن ابن عباس اعتمد في شرح غريب ألفاظ القرآن على الشعر الجاهلي وكان يقول «إذا تعاجم عليكم شيء من القرآن فعليكم بالشعر فإن الشعر ديوان العرب»، ونحن نرى أن هذا الاشتغال في الأساس ليس اشتغالا على الشعر باعتباره شعرا، ولكنه جزء من الباب الذي أدرجه السيوطي في شروط المفسر وأسماه «علم اللغة». ثم إن أغلب الصحابة احتجوا على هذا المنهج وقالوا: «إذا فعلتم ذلك جعلتم الشعر أصلا للقرآن...» أنظر: جلال الدين السيوطي- الإتقان في علوم القرآن- مطبعة مصطفى البابلي الحلبي – القاهرة- ط3- 1952- ج1- ص ص 119،120

القرآني- لا تخلو من سرود وقصص في شكل حكايات وأخبار وسير وغيرها فإنها لم تعنَ بها ولا بمنتجيها كما عنيَت بالشعر ومنتجيه، إذ كان الاهتمام بتدوين الشعر أكثر وأوسع من الاهتمام بتدوين القصص والأخبار، «وما دوّن من الأخبار إلى بداية القرن الثالث للهجرة إنما جاء عرضيا جرّ إلى أغلبه اهتمام القدامى بالشعر. والشعر ينسب عادة إلى قائله أما الخبر فهو نص تعاورت عليه الألسنة وليس يُدرى في أغلب الأحيان واضعه»[1]، وبالمقابل فإن هذه السرود التي وصلتنا لم تبلغ درجة الاشتغال اللغوي البياني والبلاغي للشعر، رغم أنهما يشتغلان معا (الشعر والقص) بنفس الأداة ويتقاطعان في المساحات الجمالية. ف «ويليام هاندي» يرى أن المشهد في العمل السردي يُمكن أن يُنظر إليه على أنه مماثل للصورة الشعرية ويرتّب لهما نفس الخصائص:

- كلاهما يعرض أكثر مما يوحي.
- كلاهما يشكل مَظهرا مفردا لمعنى مضاعف.
- كلاهما يقصد إلى صياغة الخصوصية أي نسيج التجربة.
- كلاهما موجه أولا إلى الحس، وليس إلى الفكر المجرد.
- كلاهما يتخطى المفهوم في احتوائه معنى أكبر مما يستطيع المفهوم أن يصوغه من خلال طبيعته الأصلية»[2].

غير أن النص القرآني اختار الشّكل القصصي وسيلة للتأثير والتقوية والتخويف بنماذج قصصية فنية[3] انعكست فيها ضروب سردية بالغة الرقي جهدَ علم السرد الحديث في الاصطلاح عليها تعددية الأصوات والقص الملحمي بزمانه ومكانه الموصوفين والعجائبية

1- د. محمد القاضي- الخبر في الأدب العربي- دراسة في السردية العربية- كلية الآداب منوبة- تونس- ط1- 1998
2- د. محمد مشرف يوسف خضر- خصائص السرد القصصي في القرآن الكريم- موقع مجلة جراء.
3- أنظر: د. محمد أحمد خلف الله- الفن القصصي في القرآن الكريم- سينا للنشر و الانتشار العربي - فصل «تطور الفن القصصي» ص 329 وما بعدها.

وغير ذلك[1]، واعتبر النص القرآني القص -دون الشعر- مجالا أنسب للتفكّر. لماذا؟

لقد شكّل المجتمع الجاهلي فضاءً قوي التراتبية، وشكّلت عدد من التصنيفات معيار توزيع القيم والدرجات، سيُمعن الإسلام فيما بعد في تكسيرها جميعا واستبدالها، واعتَبرَت الثقافةُ الممارسةَ الشعرية إحدى معابر الترقي والانتماء واستحقاق الحماية، وينبغي للشاعر أن يصير لسان القبيلة متمثلا لمواقفها وتابعا لأنماط تفكيرها وقيَمها، ومكررا لها في شكل إعادة إنتاج الرأسمال الرمزي والثقافي والقيمي لها، وفيما بعد سيصير الشاعر خادما للشريحة الحاكمة في علاقة هي حقا «علاقة سيّد بعبد، تربط شخصا ساميا بمادحه، وهذا المادح يشكل جزءً من الأتباع... وهذا الوسط بفضل انتظامه الداخلي واللغة التي يفرضها على المبدع والمواضيع التي تُطلب منه معالجتها يجعل من الثقافة مجالا محفوظا ومن الإنتاج الشعري (تمرينا مدرسيا)»[2].

فنحن أمام نمطين تعبيريين يلتقيان في الاشتغال اللغوي والفني ويختلفان في مساحة الحرية والاختيارات. فإذا كان الشاعر تابعا و يتحول بتحول السلطة، وتراه في كل واد يهيم وِفق تحولات الفئة الحاكمة وانشغالاتها وانتظاراتها، فإن القصاصين لم يروّضهم أحد بل ركنوا إلى الاختراق التاريخي والعجائبي وتجاوزوا الواقع نحو بدائل ماضية أو مختلقة أساسها التجاوز والتكسير؛ وهو الأساس نفسه الذي ارتكزت عليه رسالة القرآن وحضارته.

من جهة ثانية فإن اختيار القرآن للقص كطريق للتفكّر هو اختيار لبناء الحضارة من خلال العقل السردي الذي سيعيد تشكيله من جديد.

1- القص في القرآن الكريم (م. س)

2- جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ترجمة مشتركة- دار توبقال- البيضاء- ط1- 1996- ص 68

٧- تشكيل العقل السردي

نخلص بالتالي إلى أن القرآن رتّب الشعر والقص على أساس أخلاقي، فلم يرفض الشعر كله ولم يقبل المسرودات كلها، إذ أنه يحتضن الشعر الذي لا يهيم في كل واد، والشاعر الذي لا يقول إلا ما يفعل. وهنا ينبغي أن لا نغفل أن الخط الذي يفصل غواية الشعراء عن دائرة الهداية هو خط «سردي» تحدده الآية «يقولون ما لا يفعلون»، إذ المفروض في الشاعر أن يؤرخ للحقيقة ويحكي فقط ما جرى وما يجري، ويوثق ما حدث له، وما يدخل في دائرة أفعاله وأفعال محيطه، وبالتالي في دائرة سرد حضوره أو سرد الحقيقة.

وإذا كان العرب قد وصفوا الرسول (ص) بالشاعر، فإنهم -حسب النص القرآني- لم يصفوا الآيات بالشعر أو القصائد كما فهم عدد من الدارسين؛ ونحن لا نتصوّر العرب قد اختلط عليهم هذا القول الجديد (أي القرآن) بما ألفوه عبر عصور طويلة من القول الشعري والممارسة الشعرية سواء في بنائه أو إيقاعه أو غير ذلك مما لا يختلط حتى على الطلاّب المبتدئين في الفصل بين الأشكال التعبيرية.

وبالنظر إلى سياق الوصف بكون الرسول (ص) «شاعرا»، وسياق الرد القرآني في الآيات فإنا نخلص إلى أن هذا الوصف كان نابعا من سؤال عن مصدر ما يقوله، وليس سؤالا في بنية النص الجديد وشكله أو مقارنة له ببنية النص الشعري المعروف.

فالذهن العربي الذي ربط بين الشاعر وجنّه من جهة، ووادي عبقر والإلهام من جهة ثانية، سيربط حتما بين هذا النص الجديد وجنّ آخر ذي ميزات معينة هو الذي يلهم النبي الذي يتربصون به ريب المنون لينقطع اتصاله بالجني كما درجوا على إيلافه في شعراء سابقين، ويؤكد هذا مدار الرد القرآني: «وما هو بقول شاعر، قليلا ما تومنون. ولا بقول كاهن، قليلا ما تذكرون» (الحاقة 41، 42)؛ فنفي صفة الشاعر مقرونة بصفة الكاهن هي نفي للمصدر وليس لنوع الخطاب، ذلك المصدر الغيبي الذي يشتركان فيه معا، ثم يؤكد بعدها في السياق نفسه والغاية نفسها: «تنزيل من رب العالمين» (الحاقة 43) ؛ ذلك أن اتصال أشخاص معيّنين -هم من ذوي صفات خاصة- بعالم الجن والغيب كان أمرا دارجا في المعتقد العربي، وسيسعى النص القرآني إلى اختراق هذا المعتقد، أولا بالتأكيد أن المصدر ليس جنا ولا شيطانا، ولكنه مصدر أعلى وأقوى هو «رب العالمين»، وثانيا حين خصص سورة كاملة للجن، يورد فيها أن هؤلاء منهم من يؤمن بالرسالة ومنهم القاسطون، وبذلك يزعزع ما استقر في العقل العربي قبل الإسلام.

فالعرب لم يخفَ عنها المستوى اللغوي الذي يشتغل به النص القرآني، و كذا المستوى المعرفي الذي يستند إليه؛ لذا وبالنظر للخبرة الجماعية والتفسير الغيبي المتوارث في الاجابة عن مصدر قول الشاعر والكاهن والساحر، فإنهم ربطوا النص الجديد بالقناة نفسها في البحث عن سبب قوته اللغوية. وبالمقابل فإن البحث في دائرة معارفه خلصوا إلى ربطه بالكتب السابقة، وقصص الأمم الأولى، وحكاياتهم، وخرافاتهم، وتجاربهم المسرودة المكتوبة.

فتحدّي النضر بن الحارث للرسول في الكعبة لا يتجاوز المادة الحكائية والإخبار بسير السابقين وأحوالهم، وتحدّي القرآن -بالمقابل-

للعرب المشركين بإتيان مثل هذا النص كان تحديا مفهوما عند متلقيه، لأنهم واعون بمستواه الفني والإبداعي والجمالي الذي لم يربطوه بالله أبدا، وربطوه بمصادر الشاعر والكاهن والساحر والمجنون، وهي كلها لا تخرج عن دائرة الجن والشياطين.

ولهذا فإن النص القرآني حين صنّف الشعر والقص تراتبيا، لم يكن يقارع الشعر بصفته تعبيرا، ولكنه قارع مصادر الشاعر، والمعتقد المتعلق به، فقدح هيمان الشعراء في كل واد، باعتبار الوديان والشعب مواطن الجن، ومنها واد عبقر، وليس لخوضهم في صنوف الكلام والمواضيع.

وإذا استعان النص القرآني بالمقابل بالقصص، فلأنه «كان يسد حاجة فنية عند العرب، ويحل تدريجيا محل فن قديم لديهم قارعه بنفس سلاحه»[1] إذ العرب كانت تعرف القصص، وتتناقلها، وتتداول ما تلقّته شفاهيا أو من مصادر مكتوبة سواء من تراث حكايات الأمم المجاورة أو صحف الأديان السابقة.

لذا فعبارة النضر بن الحارث :»ما محمد بأحسن مني حديثا» هي مقارنَة للمحتوى، وللمادة الحكائية، وليس للمستوى الجمالي والفني، فهو يعطفها بقوله: «وما حديثه إلا أساطير الأولين». والأساطير التي تكررت في عدد من الآيات هي -في تفسير الجلالين- «أكاذيب الأولين كالأضاحيك والأعاجيب». لكن الآية «لقد وعدنا نحن وآباؤنا هذا من قبل، إن هذا إلا أساطير الأولين» (المؤمنون 83) تتحدث عن وعد الآخرة والبعث والحساب، وهي ليست من أضاحيك الأولين وأكاذيبهم، ولكنها مما ترسب من الأديان السابقة، و«سطّره» الأولون في الصحف والكتب -كما في تفسير القرطبي-. ولهذا قالوا أنها:

1- فاروق خورشيد- في الرواية العربية، عصر التجميع- دار الشروق، القاهرة، ط-3 -1982 ص49

«أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا» (الفرقان 5)، والتهمة تحديدا هي ما يدعيه النضر بن الحارث، ليتم إبطالها في التأريخ الرسمي للسيرة وفي التفاسير بكون النبي (ص) أميّ لا يعرف القراءة وفك الخط و «لم يكن يعاني شيئا من الكتابة ، لا في أول عمره ولا في آخره»، وبالتالي يبطل الاتهام، وهذا «من أقوى الحجج على تكذيب معاونيه وحسم أسباب الشك فيه»[1].

وحتما، ثمة قصص تُتداول شفاهة يعرفها الكثيرون، وقصص نادرة ظلت محبوسة في الكتب يطلع عليها قلة قليلة من القراء، وقصص يحكيها الرهبان ورجال الدين من كتبهم؛ والقرآن سيهيمن عليها جميعا ويستبدل بها قصصا يصفها بالعلم والحق والحسن: «فلنقصن عليهم بعلم» (الأعراف7)، و «نحن نقص عليك أحسن القصص» (يوسف3)، و «نحن نقص عليك نبأهم بالحق» (الكهف13).

وهذه الهيمنة ستفضي إلى رفض القصص السابقة من باب رفض العقائد والثقافات التي تحملها، وستُفهم أساطير الأولين في سياق الذم والانتقاص[2]، وسيُقصى الإرث السردي داخل صراع الحق والباطل، وسيقصى الإرث السردي المتوارث في كتب الرسل السابقين وتُمنح عبارة «الإسرائيليات» معنى قدحيا كان الرسول (ص) يرفض تداولها، دون رفض ما تحمله صراحة فيقول «لا تكذبوهم ولا تصدقوهم» إلا ما خالف الوحي بشكل صريح.

إذن، فالذي كان يمثل دائرة مضادة للرسالة الجديدة هو الإرث السردي -المكتوب بالخصوص- وليس النص الشعري، ومقاومة هذا الأخير جاءت في سياق نفي المصادر المنسوبة له آنذاك وللقوى

1- أبو العباس القلقشندي - صبح الأعشى، ج1، ص72 (ضمن المكتبة الشاملة)
2- د. عبد الله ابراهيم، المحاورات السردية، دار الأمان ومنشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2011- ص 14

الاستثنائية للشاعر والكاهن ، وهي الجن والشياطين، وتثبيت المعتقد الجديد بالتنزيل من الله الذي تتجاوز قوته كل القوى، والذي يوحي للنبي. فيما كان الصراع مع القصص صراعا في المحتوى، أفضى في كثير من الأحيان في مرحلة البداية إلى رفض الطريق المفضي إليها وهو «الكتابة».

ولكون قصص القرآن هي الحق والعلم والحُسن، فإن ما سواها قد يسيء إذا اختلط بها، ويُربك الرسالة؛ وما دامت الكتابة هي الطريق إلى أساطير الأولين في كتبهم، فإن النبي(ص) قد حذّر منها فقال:» إنما ضلّ من كان قبلكم بالكتابة»، وفي حديث آخر: «ما أضل الأمم من قبلكم إلا ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله»[1].

فإذا كانت الرسالة الجديدة قد أعادت ترتيب الخطابات بجعل القرآن الكريم في الدرجة الأولى متبوعا بالحديث ثم الشعر والنثر الذين يحومان في فلك الوحي، فإنها بالمقابل تعاملت مع الشعر والقص المُعارضين بتراتب آخر. ففي الوقت الذي عفا فيه الرسول (ص) عمّن سحره، وأهدر دم من هجاه شعرا، ثم عفا عمّن اعتذر من الشعراء منهم، فإنه -في حادثة النضر- قد قتل القاص-صبرا- مع أنه كان أسير حرب[2].

والواقع أن القرآن الكريم قد استند إلى الحكي والقص في إعادة تشكيل العقل وبناء الحضارة سرديا، وفي هذا الإطار نفهم كلام الطبري أنه «ما الآيات إلا قصص متتالية»[3]، إذ الرسالة الجديدة «قصص» كان لزاما عليها اجتثاث القصص السالفة وتعويضها

1- نفسه ص30

2- عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي- المركز الثقافي العربي، ط-1 1992 ص 52

وانظر أيضا: عبد الله ابراهيم- التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط-2 2005، ص91

3- الطبري- جامع البيان في تفسير القرآن، عن السردية العربية- ص 49

واستبدالها واختراقها ونفي الطريق إليها، وقتل حاملها، من أجل بناء حضاري جديد يستند إلى تشكيل جديد للعقل السردي، تشكيل يرتبط بمدار الوحي وفلكه، وينتقل من الشفاهي إلى الكتابي ومن البداوة إلى المدنية.

IV- مدينية السرد (1):
(من الشفاهي إلى الكتابي)

I- المدينة

في زمان قديم مُنحنا المكان.

قال إبليس: «أنظرني إلى يوم يبعثون»[1] ولم يقل «أنزلني إلى الأرض» أو «امنحني الأرض»، فما سأل عن المكان، بل سأل عن الزمان، ومُنِح الزمان إذ قال له رب العزة: «إنك من المنظرين»[2]، فيما قال لأبوينا بالمقابل «ولكم في الأرض مستقر»[3] فمَنَحنا المكان.

وسيعمد إبليس -وهو كائن غير بسيط ولا ساذج- لاختيارات مكانية محضة من أجل الإضعاف والغواية فقال: «ثم لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن أيمانهم وعن شمائلهم، ولا تجد أكثرهم شاكرين»[4]؛ لهذا ينبغي فهم المكان ليس كحيّز أو مساحة أو فضاء فقط، ولكنه على مستوى آخر هو بنية في الفكر وفي العمل وفي الاشتغال، بنيةٌ تؤثث علاقاتنا مع ذواتنا ومع المحيط ومع الخالق، ما يعني أن الإنتاج الفكري والحضاري والفني الإنساني لا بد أن تترسب فيه ملامح المكان الذي أنتجه كبنية، وسيصير بإمكان الدارس أن يبرز هذه الملامح في كيفية تفكير الأثر الإنساني، ومن

1- القرآن الكريم، الأعراف 14، الحجر 36، صاد 79
2- ن. م. ، الأعراف 15، الحجر 37، صاد 80
3- ن.م. ، الأعراف 24 ، البقرة 36
4- ن.م. ، الأعراف 17

ضمنه الكتابة السردية وما تحتويه في أشكال الكتابة والتخييل.

وعليه، فالمدينة لا تغدو مجرّد تشكيل عمراني وسكاني وخدماتي داخل جغرافية ما، ولكنها «حالة» تتأسس على ديْن. فلِمن نحن مدينون؟ وبِم صارت المدينة مدينةً (وليست دائنة) ولِمن؟.

في حدث قديم، حين صاحب موسى الخضرَ انطلقا معا «حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها...»[1]، وحين فصّل الخضر الحديث في تأويل وقائع المصاحبة قال عن المنطقة ذاتها التي سماها قبل قليل قريةً: «وأما الجدار فكان لغلامين في المدينة.»[2]

وفي حدث متأخر، سمى النبي القرية التي تدعى يثرب مدينةً ونسب إليها الاستنارة فصارت منوّرة بالألف واللام؛ لسبب جامع بين الحدثين هو أن المكان الذي دخله المرسَلون (أهل الاستنارة) يصير مدينا لهم ولأثرهم فيه، فيصير هذا الفضاء أو الحيز مدينة، ولكُم أن تضربوا لهذا مثلا: «أصحابَ القرية إذ جاءها المرسلون»[3] فبعد إقامتهم فيها، وعملهم الإصلاحي سيتغير وصفها وسنقرأ الآية بعدها: «وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى، قال يا قوم اتبعوا المرسلين»[4].

فكيف صارت القرية مدينة؟ ولمن صار أهل القرية مدِينين؟

في الثابت والمتحول يصف أدونيس فترة الوحي «بالثورة الكتابية الأولى»، وأن القرآن يمثل «نهاية الارتجال والبداهة، وبدء المدنية. وإجالة الفكر»[5] فيصير النص القرآني هو نص المدينة الأول مقابل نص البداوة (أو نص اللامدينة)، نصٌّ انطلق من «اقرأ» ليبني ثورة

1- ن.م. الكهف 77
2- ن.م. الكهف 82
3- ن.م. يس13-
4- ن.م. يس- 20
5- أدونيس-الثابت والمتحول.. ، دار الساقي، بيروت، -1994 ج 4، ص 19

الكتابة والعلم والاستنارة، «اقرأ» وليس «إعلمْ» أو «اعرفْ»!، على أن ابن منظور في لسان العرب يؤكد أن الغالب على من يعرف الكتابة أنه يملك العلم والمعرفة[1].

لهذا، فإذا مثّل القرآن نص المدينة الأول، فإنما تأسيسا على فعل الكتابة الذي تستحضره لبنته الأولى «اقرأ باسم ربك الذي علّم بالقلم»، وبالتالي فإن المقروئية تمثل ملمحا أساسيا في النص المديني، والنصوص المدينية، وأن القرى تكون مدينة للاستنارة والحضارة التي تبنيها الكتابة التي لا تشتغل أصلا إلا عبر الفعل «اقرأ».

وتأسيسا عليه فإن هذا التحليل يسعى إلى إبراز أشكال الكتابة المدينية عموما، والسرد المديني خصوصا، على اعتبار أن النصوص التي تبني وفق التشكيل الشفهي هي نصوص لامدينية مقابل النصوص التي يتعسر تلقيها خارج الكتابة، ذلك أننا نؤمن أن «كل شكل من أشكال الشفاهية كان موجودا في لحظة تاريخية مضت، و هو موجود كذلك في اللحظة التاريخية الراهنة»[2]، ونحن نميز بين الصنفين وفق آليات الاشتغال الموافقة للبصر أو الأذن، وليس باللسان والحرف، ما يعني أننا نشتغل على النصوص المرقونة (على ورق أو على شاشة..) ليس باعتبارها نصوصا كتابية على المطلق وإنما بدرجة احتوائها للنمط الشفهي أو الكتابي، على أساس أنه لا يخلو في الغالب السرد الكتابي من أثر لمورثات السرد الشفاهي.. كما أنه ليس ثمة سرد كتابي محض[3]، وهيمنةُ نمط على آخر هي مرتكز التصنيف. فيما نؤكد أنه لا فضل لشكل على آخر إلا بما تقدمه الجمالية الأدبية والفنية فيه.

1. ابن منظور، لسان العرب، مادة كتب، المكتبة الشاملة
2. سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، الهيأة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ط1، 2008، ص24
3. م. ن، ص 20

فالمدينة في السرد المغربي -تحديدا- ليست البيضاء والرباط وفاس ووجدة ومراكش وغيرها، ولا يمكننا الحديث هنا عن المدينة في النص السردي الذي ذكرَها إلا داخل عمل إحصائي محض للأمكنة وليس للمدينة أو المدنية، مثلما لا يمكننا دراسة الفلك في النص السردي لمجرد وصف الكاتب لحبيبته بالنجمة والبدر والشمس، أو البحث عن الميكانيك في القصة لمجرد أن الكاتب ذكرَ السيارة ومحول السرعة والفرامل... إذ لا تعدو أن تكون المدينة سوى إحدى اختيارات الكاتب ضمن اختيارات عديدة للأدوات والمكونات السردية التي تشمل الشخصية والحدث والزمن وغيرها باعتبار أنها تقنية فقط تسعى لإشعار القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا[1]، فلا نتلقى المدن في القصص طوبوغرافيا أو جغرافيا، تماما مثلما لا نتلقى ضمير المتكلم بكونه صوتا وجوديا، فمكناس في القصة ليست مكناس نزورها أو نقطنها إذ قد يُضخمها الكاتب أو يضئّلها أو يمدها وفق ما يخدم اشتغاله في الإقناع السردي، والمدينة في القصة ليست المدينة الحقيقية ولا ينبغي لها، ولو صارت كذلك تماما بكل التفاصيل ذات الصلة بالمكان «لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولانقلب المكان إلى جغرافيا، وحينئذ لا يكون للخيال ولا لجمالية التلقي معنى كبير»[2] وحينئذ يصير القاص مؤرخا وجغرافيا ومقررا صحفيا، لا يخرج عن وصف ابن رشيق القيرواني لأحسن وصفٍ بكونه «ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثّله عيانا للسامع»[3]، وهو ديدن الأدب الإحالي الذي صار يرفضه الكُتّاب الجدد الذين

1- سيزا قاسم- بناء الرواية- دار التنوير- بيروت، -1985 ص 111

2- عبد الله مرتاض- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد- سلسلة علم المعرفة- الكويت، ع 240، ديسمبر 1998، ص 150

3- ابن رشيق القيرواني- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- المكتبة الشاملة

«اغتدوْا يزعجون الحيّز -كما يزعجون اللغة ويعذّبونها- ويُعْنتونه ويُضنونه ويسيئون إليه عن وعي فني[1]، وصرنا نقرأ المدينة داخل العمل السردي كضَبابة، فكأنما الكاتب نفسه لا يعرف معالمها بدقة مثلما لا يعرف نوايا شخصياته وأهواءهم بدقة، بل صرنا نقرأ أسماء مدن وقرى لا وجود لها في الجغرافيا أصلا، وإنما غايتها الإيحاء والتكثيف. ذلك أن العمل الأدبي بناءٌ رمزي وليس تسجيلا للحياة، وقراءة العمل القصصي -كما يقول ميشيل بيتور- رحلة في الزمان والمكان غير الطبيعيين[2].

لذا فنحن نتلقى المدينة في القصة الحديثة بحذر شديد، ولا نقرؤها إلا كظلال لدلالات الحكاية، تماما مثلما نتلقى الشخصيات والزمان والحوارات، ولا نعدها أكثر من عنصر تخييلي إلى جانب المشكّلات السردية الأخرى، فما ينقله القاص في النص هو فكرة عن المدينة، وليس المدينة ذاتها[3].

2ـ المدينية

تساءل عبد الحميد الغرباوي مرّة: «هل نملك أحقية التساؤل عن البداية أو المنطلق الأول للقصة القصيرة أ كان ريفيا أم مدينيا؟»، وخلص إلى الاعتقاد أن الحكي هو في أصله الفن الشرعي للبادية[4]، فيما يرى عبد الرحيم مودن أن القصة القصيرة «فن مديني يعكس إحساسا فاجعا بعدوانية هذا المعمار القاهر ماديا ورمزيا»[5].

والحقيقة أن تاريخ الثقافات الإنسانية يمنحنا إجابة عن الموقفين، فإذا كانت المجتمعات الشفاهية الأولى لا تملك التصنيفات المرجعية

1- في نظرية الرواية- ص 153
2- بناء المكان- حسني محمود- علامات في النقد، جدة، المجلد 10، ج 34، ديسمبر 1999
3- عبد الفتاح الحجمري- هل لدينا مدينة روائية عربية (موقع سعيد بنكراد)
4- عبد الحميد الغرباوي- القصة القصيرة والمدينة- عن موقع محمد أسليم.
5- عبد الرحيم مودن - القصة القصيرة والمدينة- عن موقع مغرس

العلمية فإنها كبديلٍ كانت تسرد القصص من أجل تخزين خبراتها وأفعالها ونتاجاتها الرمزية، ومن أجل نقل معارفها[1]، ويسجل التاريخ أن هذه المجتمعات لم تكن لديها خبرة بالحبكة المطولة ذات الحجم الممتد مثل الرواية، بل إنها لا تستطيع أن تنظم قصة أقصر بالطريقة الذروية المدروسة الصارمة[2]، فليس الحكي كله ابن البادية، وليست القصة القصيرة كلها فنا مدينيا. ولكن بناء الحكاية والمكونات السردية الأخرى هي ما يمنحنا مؤشرات التصنيف، وهي مؤشرات تستند أساسا في رأينا على حضور أو غياب مكونات السرد الكتابي وبنيته، نجمعها في ثلاث مؤشرات على مستوى الشكل والمادة الحكائية:

أولا: القرائية

في نص «الشعب» لأحمد بوزفور ثمة مقطع لا يمكن أن ننصت إليه إلا إذا أضفنا إليها امتدادا ما، مقطع يُقرأ فقط، يقول "حبّكَ يُخيفني، أنا فتاتٌ [التاء الأخيرة مطلقة، أطلقَت رباط التاء ولم تطلق رباطي] بسيطة»[3] وهو تشغيل للخط ضمن الحكاية، وضمن المعنى، تماما مثلما شغّله قبل ذلك النص المديني الأول بتعبير أدونيس ،أي القرآن.

وفي نص «سم سار» لعبد الرحيم التدلاوي[4] يتم تقسيم العنوان بحيث تصير كلمة «سمسار» جملةً مفادها الشر والسم الذي سار وانتقل إلى أرصدة في البنك، ولا يمكن التواصل مع النص طبعا في هذا المستوى الدلالي إلا عبر قراءته.

هنا مؤشر أول من مدينية النص، وبعيدا عن حضور مراكش أو فاس أو بني ملال في النص فإن أحد بناءاته تعتمد القراءة التي نحن

1- ن.م.
2- ن.م.
3- أحمد بوزفور- نافذة على الداخل، منشورات طارق، د.ت. ص 17
4- عبد الرحيم التدلاوي- طنين الشك، مطبعة البوغاز، ط1، -2013 ص 5

مدينون لها في المعرفة والاستنارة، والتي شكلت اللبنة الأولى للنص المديني الأول.

ولعل التشكيل البصري وتوزيع الحبر على الصفحة يندرج ضمن هذا المؤشر، ونحن نعدّ هذا الاختيار رسالة من رسائل الكاتب وعنصرا ضمن مكوّنات نصه الإبداعي السردي لا يختلف عن الاختيار العمدي للشخصيات والفضاءات وغيرها. وقد سبق أن حاول محمد بنيس اكتشاف بنية المكان في النص الشعري من خلال قانونيْ لعبة الأبيض والأسود، ومستويات اللون داخل النص[1] وهي بنية لاشفهية، ولا يستقيم تلقيه إلا مكتوبا كما في نص «الحلم» لمحمد العتروس وهو كاملا هكذا:

«.........

....

....

فراغ مهول»[2]

وسنجدها أيضا في عدد من نصوص عبد الحميد الغرباوي مثل المقطعين 11 و 12 من نص «الخاتم»[3] حيث توزيع الكلمات داخل معمار نصي بصري لا يمكن انتقاله إلا عبر البصر، الذي أكون – هنا كقارئ- مدينا له وبالتالي مدينا للقراءة في التلقي والتفاعل والفهم والاكتشاف.

ثانيا: التفتيت

فرضت المدينة لغة لها، كما فرضت الخروج من مدار الركود إلى مدار الركض والمتناقضات والقسوة والتشظي[4]، فصارت صورها

1- جمالية المكان- جماعة من الباحثين- مجلة ألف، عيون المقالات- البيضاء، ط2، 1988

2- محمد العتروس، قطط تلوك الكلام- منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، البيضاء، ط1، 2009، ص 56

3- عبد الحميد الغرباوي- ثمة أشياء صغيرة تحدث- دار الثقافة، البيضاء، ط1، 2011 ، ص 16 ص18

4- صالح الزوين- شكل الكتابة من شكل المكان (مقال مسجل في حاسوبي دون مصدر)

داخل القصة مثقلة بالتوتر والتهميش والعزلة، وصار النص القصصي المدين نص الشك والريبة والقلق والتوتر الزائد، كما في قصتي «اللوح المحفوظ»[1] و«المكتبة»[2] لأحمد بوزفور، ونص «دوخة»[3] لعبد الحميد الغرباوي، حيث الشخصيات وسط الزحمة والحركة والكثرة تبدو دائخة، تائهة، وغير ثابتة في تنقلاتها وأحداثها وحواراتها:

«بغيت الفاطمي عافاك قالها وهو يدور بعينيه على الفتيات السبع دون أن يخاطب واحدة بعينها» [من نص: اللوح المحفوظ].

فيما انعكست بنية التشظي على بناء القصة فأضحت مفتّتة على مستوى النص من جهة وعلى مستوى الحكاية من جهة ثانية.

فإذا كنا نقرأ في عدد من القصص شكلا من أشكال الوحدات المستقلة، بحيث يصير النص تجميعا لنصوص صغيرة تتقاطع وربما تتظافر ولو برابط ضئيل لنسج المعنى كما في نص «جثامين» ونص «سلم الأحلام» لأحمد شكر[4]، ونص «الأطفال» لحسن بقالي[5] و«سبع موجات» لهشام ناجح[6] وغيرها، فإن نصوصا قصصية أخرى تمعن في التفتيت بحيث تصير الحكاية ظلا داخل عزلة الجمل والكلمات والمقاطع، كما في «صفقة ممسّدة» لمُنى وفيق[7] و«الورقة» لمحمد العتروس[8] و«رؤيا حمداش» لأحمد بوزفور[9] حيث المقطع التالي:

«مؤسسة لوي لو كونت، السّحب غدا، اشرب يوكي، باطا، ومنين أنا ومنين نتايا، ريال على الله، الأرقام الرابحة، تيرسي، عندك

1. أحمد بوزفور، النظر إلى الوجه العزيز، ضمن ديوان السندباد، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط2، 2000، ص 103
2. أحمد بوزفور، نافذة على الداخل، ص 6
3. عبد الحميد الغرباوي، شامة، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005، ص 15
4. أحمد شكر، العناصر، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، ط1، 2008، ص9، ص 67
5. حسن بقالي، [illegible]، ط1، 2015، ص 7
6. هشام ناجح، وشم في السعير، منشورات محمد أمشيون، ط1، 2013، ص9
7. منى وفيق، www.لعب.com، آفاق للنشر، مصر، ط1، 2012، ص14
8. محمد العتروس، [illegible]، منشورات ديهيا، ط1، 2015، ص 15
9. أحمد بوزفور، ديوان السندباد، ص 57

شي ألف فرنك حتى لغدا، بنات البارات وبنات الليسيات، سوير سوير ماروكسوير، هنا الرباط...»

فحضور المدينة هنا في النص ليس من حضور الرباط في آخر كلمة، ولكنه من حضور بناء سردي خاص، لا يتغير فيه شيء لو بدلنا الرباط بأية مدينة أخرى أو ربما حتى بأية قرية. مثلما بالمقابل لا تمنح الرباط وغيرها البناء المديني للمقطع، ففي نص «المكتبة» ثمة فضاء المدينة حيثُ المُحافظ، وموظفو العمالة والبلدية والمحكمة والكوميسارية والشركات، والمرسديس والثانوية...، فيما السرد بسيط، رتيب، وعميق مثل الحكايات القديمة بإيقاع لامديني على الإطلاق. وقُل الشيء نفسه عن أغلب نصوص محمد مباركي في «الرقم المعلوم»[1] و نصوص «الغرفة الباريسية» و «حالة» و«ساحة سان ميشيل» لمحمد العتروس في «عناقيد الحزن»[2]، و«مملكة القطار» لحسن الرموتي[3] حيث مدن بأسمائها، وأمكنة داخلها، وأحياء، ومقاه، وبنايات، وفضاءات وغيرها فيما لا يمكننا الحديث داخل هذه النصوص عن سرد مديني يتجاوز البنية الشفهية للحكي.

ثالثا: الرؤية بدل الحكاية، والرؤية بدل الموعظة:

ربما يمثل هذا المؤشر نتاج البناء المديني للنص القصصي، إذ القرائية والتفتيت يقلصان معا مساحة الحكاية في النص فتصير الرؤية من حيث هي عمق وفلسفة وسؤال بدل الموعظة من حيث هي إجابات وسَنَن، وتتخذ ثلاثة أشكال للعمل، أوّلها -وهو الأبسط-: تضخيمُ مكوّنٍ من المكونات السردية ، بحيث تصير الحكاية مستضمرة، كأن يكون النص كله حوارا كما في «توأمان» لعبد

1- محمد مباركي- الرقم المعلوم- منشورات ديهيا، ط1، 2012
2- محمد العتروس- عناقيد الحزن- منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب- ط1، 2002
3- حسن الرموتي- مملكة القطار- النوحي للطباعة والنشر- ط1، 2011، ص 9

الحميد الغرباوي[1]، والشكل الثاني صورَتْه نحافة النص بشكل عام، وتقتيرٌ سردي ناتج عن هذه النحافة، كما في قصة «الشهداء» لمحمد العتروس حيث العنوان نفسه جزء من بناء الحكاية، وحيث هما معا لا يشكلان أكثر من جملة واحدة:

«الشهداء عادوا بلا بنادق ولا أكفان..»[2]

فيما يظهر الشكل الثالث نفيا للحكاية ولمكوناتها، حيث لا اشتغال للنص إلا داخل ذهن المتلقي وأسئلته، كما في نص «الحلم» السالف الذكر.

فالمدينة في القصة هي لغة، واشتغال، وبنية. ولا نتصوّر تقسيم النصوص إلى مدينية ولامدينية تبعا لحضور معالم عمرانية معينة أو أطعمة وتفاصيل مخصوصة، لأن الكثير من القصص تتخذ فضاءات محايدة، ولا يمكن إيجاد خانة لها داخل الثنائية. فيما نرى بالمقابل إمكان إدراج النصوص التي تتخذ المدينة فضاءً لها أو عنوانا لها ضمن النصوص اللامدينية، إذا ما هيمنت الموروثات الشفاهية في بنائها مثل «المدينة الرمادية» لإدريس الخوري[3] و«الليل في مدينتي» و«مدينة الأشباح» و «مدينتي»[4] لإبراهيم أبويه، و»القدس والقبعة» لمليكة صراري[5] وغيرها...

على أنه وسواء أكان النص مدينيا أو غير ذلك فإنه لا يكتسب أية قيمة فنية ولا يفقدها إلا داخل اشتغاله الجمالي ومستواه، (فالذي يبحث عنه القارئ بالغالب هو الكتابة الأدبية الراقية، وما عدا ذلك فتفصيلٌ يهذي به النقاد)[6].

1- عبد الحميد الغرباوي، شامة، ص 71

2- محمد العتروس- قطط تلوك الكلام، ص 57

3- ادريس الخوري- حزن في الرأس وفي القلب- دار توبقال للنشر،ط 2، 2008 ص 10.

4- ابراهيم أبويه- صحيح الذاكرة- دار الوطن، ط 1، 2012

5- مليكة صراري- لعبة الأقنعة- دار القرويين، البيضاء- ط1، 2015، ص92

6- عبد الله مرتاض- في نظرية الرواية.

VII- مدنية السرد (2):
(فتنة النحافة)

من الماكرو إنتاج إلى الميكروإنتاج، ومن الصناعات الثقيلة إلى الألياف البصرية، ومن الملاحم البطولية الطويلة إلى النصوص الشذرية والومضات.. تلك سيرة المنجز البشري عموما.

ولعل قَدَر الإنتاجات الإبداعية أنها لا تتجذر إلا إذا توافرت لها أرضية من البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والأنساق الثقافية والذوق العام وغيرها، بحيث أن التاريخ علّمنا أن عدم توافر هذه الأرضية يجعل المنتَج مرجأً لمراحل لاحقة، تماما مثل سيرة آلة النسخ الضوئي ولوحات فان كوغ ، وكتاب ألف ليلة وليلة وغيرها..

فإذا كانت الحكاية تشغل مساحة الهيمنة في المنجز الثقافي العربي المكتوب الذي وصلنا، فإنها بالمقابل ظلت غير معلنة ضمن جنس واضح المعالم مُسند لكاتب محدد، فالخبر والطرفة وتصديرات القصائد وغيرها -حتى وإن كانت مواد حكائية صرفة إلا أنه - لم يُعنَ أحد بأصحابها ومؤلفيها على الإطلاق؛ فيما ستتشكل في القرن الرابع صفات واضحة محددة للجنس الحكائي الأشهر والأكمل المسمى «مقامة»، وهو جنس لا بد أن يستند إلى تاريخ وتراكم وزمن ليستوى على الشكل النهائي المعروف به مع بديع الزمان الهمذاني.

ولأن زمن الهمذاني كان زمن رفاهية لغوية فقد اشتغل في الجنس الجديد على المحصول القديم والحديث معا، ونوّع في مستويات

اللغة وتضاريسها البيانية وامتدادات الجمل.. حتى أنه لم تغْد المقامةُ جنسا حكائيا صرفا، بل كانت توازيا بمعنىً ما بين القص من جهة والشعر وسجع الكهان والصنعة البلاغية من جهة ثانية، وأضحت الحكاية التي كانت خالصة في الخبر والطرفة والسيرة تفسح بعض المجال لمجاهدة اللغة، ففي المقامة الحمدانية مثلا وصف رجل للفرس، سيضطر عيسى ابن هشام إلى طلبه ليفسر له تلك الأوصاف[1]، ما يعني أن إنتاج الحكاية هنا لم يكن اشتغالا وحيدا، تماما مثل تلقيها، وصارت الحكاية تضمُر بمزاحمةِ غريب القول واللغة والترميز والأسجاع مقارنة مع أشكال الكتابات القصصية السابقة. ضمورٌ حكائي لا علاقة له بالمساحة.

وعلى الرغم أن كل نص أدبي هو نص كثيف بالضرورة، وبالتالي يمثل أقصى صور الاختزال والنحافة الممكنة في اشتغال صاحبه، إلا أنه سواء على مستوى المساحة أو على مستوى الحكاية ظلت النتاجات الفنية القديمة غير موفقة في الكتابات النحيفة، وما شكّل أصلا للقصة القصيرة جدا وللومضة لم يكن في الأصل مقدّما كنتاج أدبي ينافس النماذج الكبرى كالشعر أو المسرح مثلا، بل ظلّ هامشيا في الاحتفاء به وفي تداوله وفي توثيق إسناده كما أشرنا سابقا.

ولأن المدينية في الفكر الإنساني كله تسير بتوازٍ مع الاختصار والسرعة والتكثيف، فإن النص السردي المديني يغدو أشبه بالشريحة من حيث الامتلاء والكثافة تحديدا.

وهنا- وعلى طريق إدغار ألان بو- فلا وجود لقصيدة طويلة، وكل نص طويل هو هرطقة وخطل، مثلما أن كل نص موغل في النحافة

1- مقامات بديع الزمان الهمذاني- شرح محمد محمود الرافعي- مطبعة السعادة- مصر- ط 1 – ص 109

هو تجويع وخواء. وثمة شأن بينهما قال عنه «الرماني» (إظهار المعنى الكثير باللفظ اليسير)[1].

ثمة أيضا إيقاف الامتلاء والامتداد، فالحكاية في السيرة والخرافة والطرفة وأخبار الشعراء ظلت شفاهية، لا مؤلف لها، أي أنها متاحة للزيادة بالانتقال بين الرواة، فيما جاءت المقامة مقرونة بـ «التدوين» والانتماء لكاتب محدد. وإضافة لكون التدوين نفسه ملمحا مدينيا من خلال «القرائية» التي حددناها سابقا، فإنها أيضا تحد الامتداد، إذ المكتوب سلطة ضد الزيادة والامتداد والامتلاء.. إنه انتصار للنحافة. وهذا فضلا عن حصر الأشكال السردية في المقامات داخل نمط واحد: كاتب واحد عن راو واحد تتحدد ملامحه ومهاراتها بعد عدد من النصوص ليتم توقع تدخله بالشكل الواحد نفسه على طول المقامات، وهو النمط نفسه الذي سيعيده الحريري وابن ناقيا وغيرهما...

فالنحافة ليست سمة للمساحة فقط، ولكنها سمة اشتغال فني مرتبط بالسياق الثقافي والذوق المجتمعي العام، إذ ستظهر في أشكال لاحقة تعتمد اختزال المساحة والحكاية معا (القصة القصيرة جدا، والقصة الومضة، والقصة الإشارة...)، وبالمقابل ستظهر في القصة القصيرة جدا نصوص فائضة الحكي داخل مساحات بالغة الضيق، مثل الكثير من نصوص حسن بقالي، وعبد الرحيم التدلاوي وحسن برطال وعز الدين الماعزي وغيرهم.. ما يعني أن النحافة ملمح فني وليست سمة مهيمنة في الجنس أو النوع، سنسعى لدراستها مع ملامح أخرى -في الفصل الموالي- داخل السياقات النصية لتجارب قصصية مغربية.

1- علي بن عيسى الرماني- النكت في إعجاز القرآن- تح محمد خلف الله و د.محمد زغلول سلام- دار المعارف بمصر- ط 3- 1976- ص 80 (نسخة رقمية)



الفصل الثاني: الحكاية في سياقات نصية

1- حكاية الرؤية
2- حكاية الرؤيا
3- حكاية نقد الحكاية
4- جسد الحكاية (1): الصوت و الصمت
5- جسد الحكاية (2): البناء والتفتيت

أ- حكاية الرؤية:

أ-أ- مدارات القوى والتوازن في «الرقم المعلوم» لمحمد مباركي

أ-

يستضمر الاشتغال اللغوي في المتون الحكائية عبر التاريخ بنيات فكرية وعلاقات مجتمعية خفية، وتبرز أنظمةُ السلط فيها على جانبي القطبين الشهيرين (السيف والقلم) في مرآة تعكس علاقة السلطان بالشعب من جهة، وعلاقة المثقف بالعامة وبالمتلقي بشكل أوسع من جهة ثانية. وفي الصيغتين معا يستند خطاب الحكاية إلى الرمز البسيط، مثل الذي تستند إليه «كليلة ودمنة»، أو إلى السلطة الغالبة والغائبة في نفس الوقت كما في عبارة شهرزاد «بلغني أيها الملك...» وعبارة النضر بن الحارث «أخبرت..» أو «جاءني...»، وفاتحة بيدبا «زعموا أن..» أو في التحديد الضبابي الموهم بالمرجعية كما في منجز المقامات (على لسان أبي زيد السروجي ورواية الحارث بن همام) عند الحريري...

وإذا كانت سلطة الرمز تسعى لنقل الخطاب عبر الإيهام بالواقع، فإن سلطة الغالب-الغائب تطمح ليقينيته عبر الإحالة. والإحالة تمتح قوتها من الغيبية (أخبرتُ) أو الشمولية (زعموا).

من الذي أخبر، ومن الذي زعم؟

إن المجتمع المؤسَّس على السلطة الجمعية يفترض أن اجتماعه لا يكون على ضلالة، والمتلقي الذي يشذّ عن الجماعة هو فرد ضال وتائه، وبالتالي فالتصديق ضمن سلّم القيم الإيجابي سمةٌ تستند إليها الحكاية المفردة (والحكواتي المفرد) للإقناع، مثلما تستند لسلطة الغائب في مجتمع الغيب، أو للسلطتين معا. وهي نفس الصيغة الاستلابية المعاصرة في العبارة «صار من المعلوم الآن أن..» أو «لا يختلف اثنان في كذا».. وهي استباق لمصادرة الاختلاف، ولعزل المختلف ضمن (الشاذ عن الجماعة).

وإذا كانت البنيات الفكرية والمجتمعية للمتلقي القديم في التراث الحكائي تغلّف استراتيجية المؤلِّف، فإن إبداع وقراءة المتن السردي داخل مجتمعنا الحالي لايمكن أن تغفل إحدى أهم السمات الفكرية والعلائقية المعاصرة ممثّلة في «انهيار السلط»: من سلطة الرئيس في تونس ومصر وليبيا وغيرها، إلى سلطة الصناديق في مصر، إلى سلطة الشعب في سوريا، إلى آخر سلطة ممكنة مرورا بالأب، والفقيه، والأستاذ، والإعلام، والكتاب و... المثقف.

وإذا كانت مجموعة «الرقم المعلوم»[1] تنطلق من عتبة أولى للاشتغال بين الضوء والظل لرقم غير معلن، وبإضمار من سلطةٍ ما توزع المعرفة (معرفة الرقم) فتمنح وتمنع تبعا لما تختاره في الإضاءة أو في الإحالة أو التعتيم، فإنها في نصوصها الداخلية تمعن في حكاية السلطة تحديدا، وتشتغل عليها سردا ونسجا ولغة ودلالة، فيما سيبدو لاحقا أنه نقد للسلط جميعها داخل اختيارات موضوعاتية تتوزع بين المجتمعي والتاريخي والديني والثقافي وغيرها.

1- محمد ماركي- الرقم المعلوم «قصص»- منشورات ديهيا- أركان- ط1- 2012

ب -

تنطلق المجموعة الموزعة على ثلاثين نصا من مفترق طرق. من نقطة البرزخ بين قتل السلطة الرمزية للفكر وإحيائها:

«مات الكاتب.. لم يمت الكاتب».

وبين الموت والحياة حكايةُ مجتمعٍ وسيرةُ حضارةٍ وتأريخٌ فنيٌّ للتوجّه العام لتوزيع السلط: سلطة القلم وسلطة السيف ضمن إطار واسع للتأثير وصناعة الملامح العامة للفكر وللمجتمع. وهي قضية مشهورة في التراث العربي من أحمد بن برد الأصغر في المناظرة إلى أبي تمام والمتنبي في بيتين شهيرين[1] وغيرهم إلى اليوم.

إن موت الكاتب وحيدا في غرفة فوق سطح إحدى الدور المتهالكة لم يكن غيرَ نتاجٍ منطقيٍّ وسليم في التطور والارتقاء لوضعه الذي وجد فيه نفسه «وحيدا في يمّ يعاند تيارا بحريا جارفا من تلك التيارات الباردة القادمة من بعيد» (ص 11)، وهذه المنطقة البعيدة ليست سوى صدى تطوّرٍ في بنيات المجتمع والفكر ضمن التلاقح العام للثقافات، تلاقحٌ صارت «قرية ماكلوهان» تفرضه وسطَ متغيرات متلاحقة يعيشها العالم بتسارع أكبر من أي وقت مضى.

موت الكاتب مقابل إحياء «السيد الرئيس» - من خلال أولوية خطابه على القناة الوطنية في الحملة الانتخابية- هو انهيارٌ لأحد أقطاب السلطة الذي يبني التوازن عبر زوايا التتبع والمراقبة من جهة وعبر التأسيس والبناء الفكريين من جهة ثانية. وهو أيضا اختراق لاستمرار السلطتين معا، ذلك الذي مثّلته شهرزاد وشهريار، وبيدبا ودبشليم رغم تعارض القطبين، في تعايش يسِمُه الحَذَر. ذلك أن

1 ذكر ابن خاقان و المقري والضبّي أن ابن برد كان أول من قارن بين السيف والقلم
- وقال أبو تمام «السيف أصدق أنباء من الكتب ** في حده الحد بين الجد واللعب»
- وقال المتنبي «حتى رجعتُ وأقلامي قوائل لي ** المجد للسيف ليس المجد للقلم»

العلاقة بين السلطتين تاريخيا هي علاقة متوترة يؤسسها الخوف من بطش السيف، وحيث القلم «مرشّح للموت في أية لحظة وفي أي مكان وبأية طريقة... تترصده الحواجز الطرقية المزيّفة بالذبح وبالرصاص» (ص12).

بيدَ أنه لا سلطة بلا مقاومة من داخلها ومن خارجها، فكل سلطة تنتج أشكال مقاومتها، وهنا بالضبط تتموضع الحرية»[1]: حرية التموقع. فسلطة الكاتب تاريخيا توزّعتْ بين دائرة السلطة الحاكمة (نموذج المتنبي)، ودائرة الشعب أو الذات (نموذج عروة بن الورد)، غير أن الشريحة الحاكمة استطاعت في حالات عديدة أن تضمّ الكاتب لدائرتها. ويتعلق الأمر هنا بعلاقة «سيد بعبد يشكّل جزءً من الأتباع»[2] بهامش ضيق جدا مقيّد تقييدا شديدا.

إن الكاتب المثقف الذي يستحق اسمه يقوم على ركنين هما: تساوي البشرية في الكرامة الإنسانية على الصعيد العالمي، وتساوي المواطنين في الحقوق والواجبات[3]، وهما ركنان كانت تلزمنا مسيرةُ مائة صفحة في «الرقم المعلوم» لنحصيهما على طول الجدار السردي والورقي الذي يفصل بين الكاتب المثقف والكاتب العبد. هذا الأخير الذي صار في يقظة صاحب العربة [رمز الشعب المستضعف] مجبرا على «الانسحاب في هدوء متعثّرا في التقريع الذي سمعه» (ص112).

فإذا استطاعت سلطة السيف تطويع سلطة القلم هنا، فإن قوة ثالثة هي سلطة الشعب تخرج لتمثل المقاومة التي تنبع في صمت، وتُراكم في صمت، ثم تنفجر في غفلة عن الجميع في لحظة مفاجأة

1- جاد الكريم الجباعي- المثقف والسلطة- موقع سؤال التنوير.
2 جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ترجمة مشتركة- دار توبقال للنشر- ط1 – 1996- ص 70-68
3 المثقف والسلطة (م.س.)

تدهش الجميع، تماما كما في حِراك الشارع العربي في بحثه الشعبي عن مساحة للحرية. حِراك أهدى الكاتبُ إليه مجموعته القصصية ، وهوحِراكٌ لا تؤسسه فلسفة ولا فكر، أشبه بصرخة لا تضبط إيقاعَها أبدا سطورٌ. ذاك الحراكُ قوةُ الشّفهي مقابلَ سلطة الكتابة.

ج -

يورد ابن رشيق في «العمدة» أن تميم بن جميل حُكم عليه بالإعدام من طرف الخليفة المعتصم، وحين كان على عتبة التنفيذ «وقد بُسِط له النطع وانتُضي له السيف» ارتجل قصيدة في بضعة أبيات فكانت سببا في رقّة الخليفة وعفوه عنه[1].

والارتجال طبعا يعني الشفاهية، والشفاهية هنا تنتصر على السيف الذي تراجع عن التنفيذ رهبةً من سلطة ما هي سلطة الجمال وقوة البلاغة. فالشفاهية إذن تتصدر سلّم السلط –في الخبر-، واستنادا لما سبق فإن الكتابة التي تشتغل داخل مدار السيف تصير في أدنى الهرم، رغم أن السيف يحتاج إليها مثل احتياجه للجند والخَدم[2]، وتصير المعادلة:

اللسان > السيف > القلم.

والحق أن الدفاع عن الطّبع في التراث النقدي القديم كان دفاعا عن الشفاهية بأكثر من معنى، مقابل الانتصار للصّنعة الذي مثّل (النزعة الكتابية)[3]. وليس موت الكاتب مقابل تمجيد خطاب السلطان في أول نص داخل «الرقم المعلوم» غير انتصار للشفهي من جديد.

1- ابن رشيق القيرواني- العمدة- ج1- ص 193 «المكتبة الشاملة»
2- جاء في وصية (عبد الحكيم الكاتب) للكتاب: «... ولا يستغني الملك عنكم، (...) فموقعكم من الملوك موقع أسماعهم التي يسمعون بها، وأبصارهم التي يبصرون بها، وألسنتهم التي ينطقون بها، وأيديهم التي بها يبطشون» أنظر صبح الأعشى – «المكتبة الشاملة»
3- د.جابر عصفور- القلم واللسان- مجلة العربي –الكويت- العدد 435- فبراير 1995

إن التحولات الفكرية والمجتمعية وأنظمة الحياة خلال قرون جديدة لا بدّ أن تشمل خط التغيير وتبادل المواقع، ولا بد أن تعيد توزيع السلط وتربك استقرارها، لذلك فقفلة من قبيل «لم يمت الكاتب» لابد أن تخلق القلق الذي ينبغي اتجاه القيادة والمراتب وتعيد مراجعة مراكز القوى من جديد. وسنجد أن الشفاهي الجمعي - الذي أثث صورة «المجذوب» (ص 16) وفتح بابا واسعا للقوة الممثلة في مدخول شهري «بألف ألف درهم مثابة في قوالب سكّر» (ص 33) أو في سلطة رمزية «بلثم اليد اليمنى القابضة على مسبحة باكورية طويلة» (ص17)- سيتمّ رفضه وإقصاؤه فيما بعد حين «كففنا عنها لما نضجت عقولنا» (ص17)، وستتم مواجهته علنا وإعادة ترتيب وضعه داخل سلّم القوى حين «أضبط أعصابي المنهارة متحملا الاستماع لما يقول [جليسي] لعلّي أجد فيما يقول موضوعا للكتابة» (ص36)؛ فتصير الكتابة تقييدا للشفهي وتهذيبا وتنقيحا وتوجيها وتصحيحا لمساره، وترتفع وتسمو فتغدو درعا ودفاعا للمواجهة حين يقول السارد باسما «أتدرّب على سلاح الكلمات» (ص44)، مؤكّدا على عدم شفاهيتها إذ يجيب أحد القرويين: «أنا أرسم الكلمات في صورة أفاعي (...) تلدغ كل من تزلّف إلى الذي أخرس الصخر عن القعقعة في الأودية والأديار بسيفه البتّار» (ص 42).

إن الارتكاز على الشفهي لبناء الكتابي ومن ثمة لمواجهة السيف البتّار يعيد ترتيب أطراف مثلث السلط ويقزّمه إلى قطبين: ([اللسان + القلم] مقابل [السيف]) مع تمجيد أكبر للقلم ولهيمنته (سواء على الشفهي أو في لدغه للسيف الظالم)، وفي تصادٍ كبير مع القَسَم الإلهي بالقلم وما يسطرون، ومع التأسيس الأول لحضارة العدل التي

انطلقت من أول فعلٍ أخرَجَ النبي من الغار إلى الانفتاح والعالمية: فعل «اِقرأ» وما يليه من العِلم بالقلم، ليصير المعلوم -بشكل مخاتل، وربما بصدفة جميلة- رقما تحمله قصة داخل المجموعة (نص: زنقة الرقم المعلوم 42)، وتحمله في الآن نفسه الصفحة التي تصير فيها الكلمات أفاع تلدغ صاحب السيف البتار؛ وكأنما يصير عنوان المجموعة القصصية كلها موعِدا يضربه الكاتب للقارئ كي يلتقيا عند خلاصة المعادلة:

(القلم < اللسان < السيف) .

د -

حين نصل إلى الانتصار للقلم واللسان مقابل السيف في الرقم المعلوم، فإننا نصل إلى الانتصار للتخييلي والرمزي مقابل الواقعي، وهما طرفان يتحركان بوتيرتين مختلفتين. فإذا كان الرمزي يؤسس قوته للتغيير ببطء مستندا إلى الزمن أي إلى التراكم وإلى «الذاكرة»، فإن سلطة الواقعي هي التحول السريع، أي التدفق والتجاوز باستمرار؛ ولنسجل أن اختيار السيد الرئيس لقناة تلفزية هو اختيار لسرعة الارسال والتلقي حيث لا مجال للتأني وحيث خبر اليوم يمحو خبر الأمس في استناد على «محو الذاكرة»[1].

وحين يصرّ الكاتب محمد مباركي على تذييل النصوص بتواريخ كتابتها، فإنه يختار أن يوصل رسالةً تُمعن في المفارقة بشكل كبير. فالتواريخ تسجّل اليوم والشهر والسنة، وبحساب بسيط، فالمجموعة كُتبت بمعدّل نص كل أسبوع، بل إن نصوصا مثل «المجذوب» و«شبه» كُتبت في نفس اليوم، ونصوصا مثل «السيد (س)» و «وجه

1- أ. محمد شكري سلام- ثورة الاتصال والاعلام: من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا. عالم الفكر- المجلد 32- يوليو سبتمبر 2003

أسود.. قلب أبيض» كُنْت في يومين... وبالتالي فالمجموعة بمتنها الأساس تدفّقٌ سريعٌ تتقاطع به مع الواقعي بدل الرمزي الذي نحتفي به في نسيجها السردي. ولعلّ الاشتغال على المادّة الحكائية يبدو قويا مقارنة مع أيّ اشتغال فنّي آخر في أغلب النصوص، ما يجعل الموضوع أهم كما في قفل نص «لقاء»، وتفاصيل نص «عودة إلى وجدة» و«رنّة الرقم المعلوم 42» وغيرها. وإلى جانبه أو -ربما - بسببه تتضخّم مساحة السارد فيتسلّط ويوجّهُ ويقودنا عنوة ويبني القصة وحده في الغالب من غير فراغات ولا أسئلة عالقة؛ ومن غير حيّز نشارك فيه نسْجَ العلاقات وبناء الحكاية من زوايانا كمتلقّين.

وقد نقرأ تضخّم السارد -في احتمال آخر- كتناغم مع النسيج الدلالي والرمزي للمجموعة كسعيٍ لتقليص سُلطة الواقعي -التي ليست إلا معادلا موضوعيا لسلطة السيف- والقضم من مساحته وتقزيمها، لكنّه سيكون اختيارا سيئا لأنّه على حساب الاشتغال الفني الذي هو البند الأوّل في أيّ تعاقد أدبي أو جمالي عموما.

وأيا كان الحال فمجموعة «الرقم المعلوم» تظل حفرا سرديا جريئا انخرطت بوعي كبير في مناقشة فكر المرحلة الراهن؛ حيث انهيار السلط وانهيار القيم معا، وحيث السعي لإعادة الترتيب وتأثيث دوائر القوة في معادلة تضمن الاستقرار والعدل والتوازن.

1-2- مدارات القيم في «الضفة الأخرى» للبشير الأزمي

العبور نحو «الضفة الأخرى» هو سير باتجاه ملامح النقص في مجتمعات ننتمي إليها، العبور هو الرحيل ملء الثقافة والوعي، وهو بالتالي تأسيس، فيما التأسيس يغدو ترتيبا للملامح، وعودة للأصل فيما يشبه سيرة أية حضارة أو فكر. والعبور نحو «الضفة الأخرى» هو الدخول إلى عوالم سردية يرسم خطاطتها ومساراتها «البشير

الأزمي» في تجربته الأولى.[1]

تنبني أسئلة التأسيس «للضفة الأخرى» على وعي الذات أولا بانخراطها في مشاريع البناء المجتمعي والفكري والسياسي والأخلاقي ثم الوعي بوجود «خلل» يغدو في ذهن المنتج «موضوعا ديناميا ذهنيا لمؤول دينامي للعالم المدرَك (وهو ناتج الدليل التفكيري) ومدارا سياقيا للنص»[2]، فنحن أمام ذات مبدعة يتأسس اشتغالها على «القيمة»، وسنجد لاحقا أن اشتغالها هذا يتمظهر من خلال ثلاث مستويات:

المستوى التركيبي : عامل-موضوع (السلبية والهامش)

المستوى الخطابي : ممثل (البطالة – الخيانة- الفراغ...)

المستوى الدلالي : مقوم (إثارة أسئلة الذات والتنمية الذاتية).

ذاك أن موضوعات القصص داخل المجموعة هي مساحة لبناء رؤى من خلال تجليات عديدة للسلبية، هذه الرؤى التي في مجموعها ليست سوى فضاء لاستثمار القيم فضاء للإرساء لاجتماع عدد من التحديدات-القيم[3]، فيما أن تجلياتها (سلبية الفعل، سلبية الجنس، سلبية التصور عن الذات.. وغيرها داخل المجموعة) هي المادة الأولية التي يبني المؤلف عليها وبها مساراته السردية وفق برنامج سردي يربط الذوات بالموضوع في جدل القبول والتحويل، والاتصال والانفصال.. ومن ثمة اتخاذ مسافة تجسد وتستبطن «القيمة» التي يقرها ضمنا وعلنا المؤلف/المرسل ويسعى بها للإقناع وبالتالي «التحقق»، هذا التحقق القيمي -الذي لن يكون إلا عبر «تأهيل» الذوات، سواء داخل النص أو خارجه- هو سؤال وعي التغيير الذي افترضنا تأسيسه لـ «الضفة الأخرى»، وهو سؤال ينبني على انتقال «الذات» أو تحولها انطلاقا من

1- البشير الأزمي «الضفة الأخرى»- مجموعة قصصية- منشورات تطاون أسمير. ط 1- 2007

2- ع.اللطيف محفوظ «آليات إنتاج النص الروائي»- منشورات القلم المغربي ط1- 2006 (ص177)

3- كريماس- عن: «نظام القيمة في السيميوطيقا السردية»- ع.المجيد نوسي- مجلة علامات [المغرب] ع 16 – 2001

الوعي بالآخر وبالتالي بالأنا من جهة، والوعي بالانتماء من جهة ثانية كما في نص: «هنا وهناك» (ص29) بجلاء كبير.

«الضفة الأخرى» بشكل عام هي خطاطة رؤى الكاتب لتحويل القيمة السالبة التي تأسست على سلّم الإيجابي بسبب تراكم ما، أو بمنطق تحول القيم المجتمعية. وتمثل قصص المجموعة هنا إمكانات تمثيلية لنفس الحكاية: (حكاية السلبي والهامش، حكاية التهويم والخوف والخيانة والنقصان واللافعل والفراغ...) على مدى سبعة عشر عنوان رئيسي بضمائر الحضور والغياب معا، وهو تنوع «الراوي» بين جواني الحكي وبراني الحكي ليس على مستوى النصوص بعضها ببعض، وإنما أيضا على مستوى النص الواحد أيضا، ذلك أن التأرجح بين ضميرين لا يؤشر على صوتين أو كائنين متمايزين، وإنما هو تقنية تسمح على الأقل بتنويع زوايا التقاط المشاهد والأحداث والمواقف:

«سرَت ارتعاشة في بدني، وقلت: آه لو كنت أستطيع أن أضمك إلى صدري وأنا أودع الدنيا (...) حضر رجال الإسعاف، حملوني فوق النقالة (...) أقفلوا باب المستودع، ....» ص 33.

إن تداخل التنويع في الضمائر مع التنويع في الزمن والخطاب السردي وأيضا مع أشكال ومستويات بناء الشخصية يمنح إيقاعا متراكبا لمسارات السرد عبر النصوص حيث الزمن الماضي والمضارع مهيمنان في تقابل مع المتكلم والغائب، فيما أن الأمكنة يتم إهمال تدقيقها في الغالب إلا ما يأتي ضرورة لخلق «الحيز السردي» اللازم.

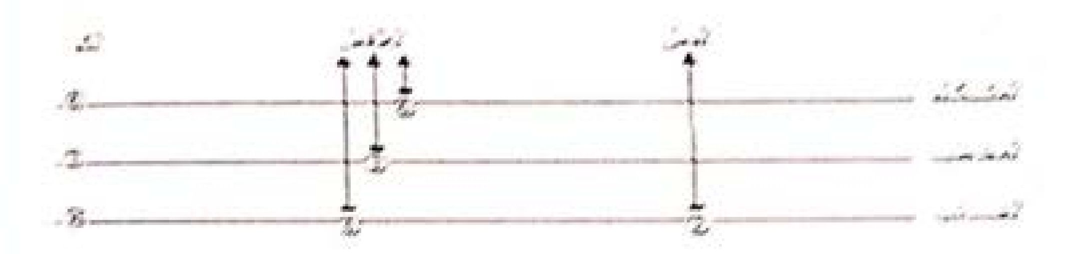
عالم الضفة الأخرى هو عالم من التصور الخاطئ للذات ولمقوماتها ولأسسها البانية لتطورها وبنائها من أجل قوة ما، وهي في نهاية

المطاف اعتقاد بـ «فحولة معدومة»[1] لا ينتج عنها إلا «عار» أكبر يقبله مجتمع القصص ويتعايش معه إنْ بخنوع أو بشكل مضمر على صعيد الجنسين معا، والأعمار المختلفة. وهي حالة تقودنا نحو قراءة رمزية المجموعة القصصية على إضاءات واضحة يبثها الكاتب منذ العناوين المختارة، وهي عناوين مقتضبة أغلبها «عناوين ناجزة» تثير دلالات أساسية في النص (حسرة، مزقنا العار، حادثة...)، وأحيانا عناوين مكوِّنة تتجاوز عتبة النص ودور الاستهلال إلى المشاركة في توليد دلالات السرد والتفاعل مع مكوناته (أوراق ميت، أبجد هوز)- إذ يمكن ملاحظة هيمنة القطب السالب في أغلب عناوين المجموعة (موت، حسرة، مزقنا العار...) مقابل ثلاثة عناوين فقط تحيل على الإيجابي (وفاء، فحولة، فليحيا الحب.) أي أقل حتى من نسبة العناوين المحايدة (وعددها 5)، ويوازي قلة قطب الإيجاب في التيمات قلة مماثلة على مستوى الشخصيات، حيث إن المواقف تكون إما لخلق أزمة ونقص، وإما لتكريس وضع غير حسن، فيما نلمس بالمقابل ما يشبه استضمارا لمواقف تؤسسها فلسفة الفعل، وبالتحديد في شخوص شابة تمثل الجيل اللاحق: (التلاميذ في «سكرة»، والابن في «هنا وهناك») وهو تأسيس يبشر بوعي رافض يؤسسه التراكم المضاد الممثل في المستقبل، أو تؤسسه السلطة والقوة كما في موقف رجل الأمن في نص «واو».

هكذا فتداخل البنيات الدلالية في المجموعة (الدلالة الاجتماعية، الأخلاقية، الإدارية، التربوية...) تنتظم في الأساس وفق ثنائية كبرى هي (الفعل/اللافعل) ويربط طرفيها جدلٌ من علاقات يؤسسها الإحباط والقبول حينا، ثم الرفض والتنقيص حينا، لكن يتضح أن

1- الصفقة الأخرى- نص «حسرة» (ص11) و نص «فحولة (ص15)

توزيع اللافعل يهيمن على مستوى المواقف من جهة، وعلى مستوى الشخصيات ثم على مستوى الضمائر من جهة أخرى؛ يعني أن حركة اللافعل هي حركة «ثابتة» وبالتالي منتشرة، على عكس «الفعل» سواء على مستوى توزيع وتنويع الضمائر والشخوص، أو على المستوى الكمي الإحصائي.



إن الوصف العام لمجتمع القصص ومواقف الشخوص يكشف مستوى انفعال ذا حساسية التقاط كبيرة للواقع، فالأب في «هنا وهناك» يستشعر تغير الحال نحو السلبية، والتلاميذ والإناث وساردو النصوص تمنح مواقفهم إعلانا (مباشرا في الغالب) بالرفض، وهو الموقف الذي يستلزم تحركا فعليا للتغيير -المعدوم في الشخوص والممثل في منتج النص- وبالتالي فنحن أمام ثنائية ليست إلا إحدى إظهارات الثنائية السالفة، هذه الثنائية الأخرى هي الكاتب/الشخصيات.

يمثل وعي الكاتب وأسئلته مدارا سياقيا عاما للنص، فيما تمثل الشخصيات إحدى صور المجتمع الفاقد للبوصلة، وفقدان البوصلة يستضمر إحساسا بالضياع أولا ثم حاجة لوعي أكبر يوجه ويقود وفي نفس الآن ينتمي.

ولنشر الآن أن مصطلح «الضفة الأخرى» يشير - في المغرب على الأقل- إلى الغرب، وهو وجهة الهجرة، والبحث عن «الخلاص»، ويبدو أن مجتمع القصص في وضعه المرسوم حكائيا هو مجتمع بلغ من الضيق والسلبية والضياع ما يحتاج معه «لهجرة»، الهجرة نحو

القطب المقابل، نحو الفعل والإيجاب بالضرورة، فيما تمثل أسئلة النص وتنديداته وتنكيته وصدمات خواتمه بوصلة معينة على السير نحو الإيقاظ وتحديد الجهات الأكثر إصابة.

إن «الضفة الأخرى» كمقابل للتفجر وكمعادل دلالي للمفترض والممكن والمرغوب تمثل نقطة مركزية هي ناتج التحول وتجاوز الوضع الأدنى، ومن أجلها يلزم الرحيل وتلزم الهجرة، غير أنها هنا ليست هجرة سرية ولا علنية (نص هنا وهناك)، وإنما هي هجرة الفكر، وهجرة الفعل، إنها هجرة نحو النفي، وبالتالي نحو الإيقاظ ونحو انطلاقة جديدة.

وعلى المستوى الرمزي فإن قراءة هذه الهجرة تقود لاستحضار «الهجرة النبوية» كنص غائب داخل المجموعة، ذلك أن الهجرتين معا تمثلان «فعلا» مركزيا للتحول وتغيير بنية المجتمع والفكر، وترسمان خطا جديدا لمستقبل جديد، فالهجرتان معبر نحو التجاوز، ونحو الانتقال الحضاري الذي تتأسس أسئلة المجموعة عليه وبه في البدء وفي نهاية المطاف.

1-3- مدارات التعدد والانفتاح في تجربة عبد الحميد الغرباوي القصصية

أ- في التعدد

من يعرف عبد الحميد الغرباوي، يوقن أنه في عزلة حيث لا نشيد له، ولا قبيلة تحفظ أغنيته، بل ولا دائرة تحدّه تخومها، وهو المشتغل (والمشتعل) بالرواية والقصة والترجمة والتشكيل والكتابة للفتيان والكتب التعليمية والمعاجم والفوتوغرافيا... ولست أدري، بعد، - كما قال الشاعر- «أطريقه طويل أم يطول»..

وهو القائل مرة في حوار أن أسوأ ما يتوقعه، هو أن يعرف القارئ نصا له من خلال أسلوبه، لأن الابداع أصلا فعل تجاوز باستمرار، ومن يتكرر يكون قد تخلى واستقال عن إبداعيته، وبالتالي فلا نشيد يجمع نصوصه، ولا أغنية يرددها عاشقوه، ولا لحن تحفظه القبيلة.

ويحق لنا أن نتساءل: أ هذا التعدد والتنوع الإبداعيين نعمة أم لعنة؟

* * *

تحكي الأسطورة أن «بابل» (البرج الذي بناه النمرود) كان من العلو بحيث لا يصل المرء إلى قمته إلا بعد مسيرة عام، وأن اللعنة التي لحقت بنائيه هو اضطراب ألسنتهم بحيث لم يستطع أحد أن يَفهم ما يقوله الآخر. وسواءَ أ اعتبرنا التعدد اللغوي لعنة أم نعمة وكرامة، فإن ما يثيرني داخل الحكاية هو هذا الارتباط بين العلو والارتفاع من جهة والتعدد من جهة أخرى.

قال النفري «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»

فالاتساع في هذه والعلو في تلك مفادهما «النبوغ» في خبر ابن رشيق القيرواني عن العرب «إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها، وصفّت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يُصنع في الاعراس...»، وبالتالي حق لنا أن نهنئ من تعددت ألسنته وصارت مساحته في التعبير أضيق من رؤيا يحملها أو تحمله. والتعدد هنا أشمل من ازدواجية اللغة، بحيث ينسحب على الأشكال التعبيرية والأجناس المختلفة. إبداع يمكن ترتيبه ضمن دائرتين: دائرة التعبير اللغوي، ودائرة التعبير البصري. وهما محوران في حقيقتهما يشتغلان في منطقة مشتركة، ومع كون الأول زمني الطابع والثاني مكاني الطابع إضافة إلى اختلاف القواعد والأدوات إلا أنهما «يشتركان في الطريقة التي تحدث فيها عملية الاقتناص الجوهرية بين اللغوي والبصري، بين الإشاري الدال وما هو تمثيلي»[1].

القدماء لمسوا التقاطعات وبحثوا منطقة المشتَرَك، وتحديدا بين الشعر والرسم، من الجاحظ في وصف الشعر كـ «جنس من التصوير»[2]، إلى قدامة بن جعفر[3] الذي تقدّم في الفكرة ثم الجرجاني حيث بلغت المسألة عمقا في معرض حديثه عن التخييل في الشعر والتصوير[4]، وقبلهم بقرون قال سيمونيدس (465 ق.م): «الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت»[5].

الغرباوي لم يكتب شعرا، بل لا يحاول -حتى- أن يكون شاعرا، «ولكن الشعر يجذبه إليه» -كما يقول في برنامج إذاعي. وأتساءل

1- خالد أبو... بين التشكيل والأدب (التأثير والتأثر المضاد)- الحوار المتمدن - العدد 2305 - (2008)
2- الجاحظ- كتاب الحيوان- تحقيق: عبد السلام محمد هارون - ج3 - ص131
3- نقد الشعر -ضمن «المكتبة الشاملة»
4- ينظر عبد القاهر الجرجاني- «دلائل الاعجاز» المكتبة العصرية- بيروت- 2011- ، و «أسرار البلاغة» تح. محمد الفاضلي-المكتبة العصرية- 2015 ص 225
5- عن عبدالغفار مكاوي - الشعر والتصوير عبر العصور- سلسلة عالم المعرفة - الكويت - عدد 119، نوفمبر 1987م - ص13

ألهذا يبادل ذلك بذا: «الشعر والتشكيل» لمنطق التجاسر بينهما، ويستجير باللون كلما نبا الحرف عن الحضور؟ ولماذا يفتح بوابةً للشعر إلى جانب بوابة السرد «المحلاج» ويديرهما معا؟ ثم ألا يكتب الشعر خلف معطف تشخوف وبقصبة ومحبرة الحكواتي؟

كتب مرة في نص اختاره سفيرا للقراء على غلاف أضمومة:[1].

(في الطريق،...

الطريق الخالية المبللة بمطر الشتاء...

في الطريق إليها...

موالٌ...

حزينٌ...

موال حزين ليس يدري من أين يأتي..

و لعله من تلكَ النافذةِ المفتوحة،

المسدولة الستارِ..

يأتي...

الستارِ الوردي الذي،

تناوشه ريحٌ هادئةٌ..

ريحٌ مسالمة...

في الطريق إليها،

اسمعُ

موالا حزينا...

يتغنى بامرأة نفذ صبرها من طول انتظار،

فانهارت كجبل من جليد

سال ماء عذبا،

1- عبد الحميد الغرباوي- عزف منفرد على إيقاع البتر- دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر بالرباط

شُربه غريب كما تُشرب الخمرُ العتيق...

من يقتنع أن هذا النص سرد؟ ومن يقنعنا؟

ألأنه يستند إلى مادة حكائية؟

فهذا ذو الرمة قال قبل هذا الزمن وصنّف قوله في الشّعر:[1]

عشيّـة مالي حيلـة غير أنني

بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ

أخط وأمحـو الخط ثمّ أعيـده

بكفّـيَ والغربان في الدار وُقّـعُ

وستتكرر تجربة هذه الكتابة في إصدارات تالية، بل سيصير الإمعان أكثر في تسكين الحروف الأخيرة فيما يشبه إصرارا على إيقاع صوتي ووزن محدّد كما في نص «ما لا أود أن أرى» :

«لم يتعبْ،

بل خانني،

أو أهملني،

أو تمرّدْ...»[2]

فإذا صنّفنا جدلا عددا من نصوص الغرباوي الأخيرة ضمن قائمة «سردٍ في صياغة شعر» لغويا (بشكل واضح في تدوين لغوي إشاري ثخين) وبصريا (على غرار شعراء العصر العثماني الذين صاغوا قصائدهم في رسوم وأشكال هندسية، ثم بعدهم شعراء القصيدة البصرية مثل بنيس والحيدري)- فإن ما يثير الانتباه هو جاذبية التشكيل في كل هذه التجارب و»جاذبية الرسم كحقل إيحاء أكثر خصوبة» استقطب عددا من المشتغلين بالكلمة واللغة مثل صلاح جاهين، وجان كوكتو، وماياكوفسكي وبول إلوار، والغرباوي وغيرهم كثير...

1- ديوان ذي الرمة- تقديم وشرح أحمد حسن سبج- ط1 – دار الكتب العلمية- ص 159

2- عبد الحميد الغرباوي- لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك- منشورات أثر- ط1 - 2013- ص 30

ولننطلق من فرضية مفادها أن التشكيليين - وعبد الحميد منهم- يمعنون في إضمار «المكان» من خلال اللطخة واللون ومساحات الضوء والظل وكأنما يخفون حيّز الاشتغال. فيما بالمقابل يمعن كتّاب السرد في إبرازه من خلال الإعلان المباشر له أولا ووصفه، أو من خلال حركة الشخصيات وتوزيعها داخل النصوص. ولنؤسس على هذه الفرضية سؤالا حول الاشتغال على الحيز والمكان، هو: أ يكون هذا الاشتغال بمنطقِ ورؤية التشكيلي الذي يسكن الغرباوي أم بمنطق ورؤية القاص والروائي الذي كان سابقا وأصلا وربما تاليا؟

ودلالة هذا السؤال ليست تصنيفية، بقدر ما هي سبرٌ للتحول السردي في نصوص الغرباوي من «عن تلك الليلة أحكي» في سنة 1988 إلى آخر حرف في سروده.

وهنا يبدو لي أن تجربته السردية تتوزع على مرحلتين في الاشتغال على المكان تفصلهما مجموعة «شامة» في 2005، بحيث عندها بدأ خطو الاختلاف يتسع، ويمتد في التجاوز ليبلغ ذروة الانعطاف في «أكواريوم» 2008، وليعود بعدها لمزيج من المرحلتين في «لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك» من خلال رؤية بالغة التكثيف، أسماها الناقد «محمد مهدي السقال» (تقنية الإيهام بالحلم)[1]، ونسميها:

نفي المكان:

في رواية «ميناء الخط الأخير» التي تنتمي للمرحلة الأولى نقرأ من مفتتحها مقطعا يقول:

«كنت عند مدخل الميناء، وكان عند الرصيف يجثم جسم باخرة ضخمة... الميناء ذاته مهجور، علت الرمال فيه سكة حديد...»[2]

1- محمد مهدي السقال- من الإيهام بالواقع إلى الإيهام بالحلم ، أو القصة الذهنية- موقع الراصد

2- عبد الحميد الغرباوي و ادريس الصغير- ميناء الخط الأخير- دار الثقافة- الدار البيضاء- ط1- 1995- ص 5

وفي آخر فصل فيها: «ميناء على ضفة نهر، يصب في بحر لا قرار له، سفن راسية، وطيور تحلق قريبا من صفحة الماء»[1]

وفي «لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك» نقرأ:

«أما مكان وزمان حدوث ذلك، فلا يستطيع تحديدهما بدقة أو بتقريب حتى...»[2].

ونقرأ:

«في مكان غير واضح المعالم، وفي زمان لم يتمكن من تحديده بالدقة اللازمة، إذ لم يكن هناك نهار ولا ليل، بل هناك لون رمادي غامق يشبه لون الأدخنة..»[3]

التباين واضح، واضح تماما، ولا نملك إلا أن نتساءل من جديد: هل هو اختيار حكائي خالص متعلق تحديدا بالخلق الفني لأجواء النص من خلال نفي الحيز؟ أم للأمر صدى أعمق يتجاوز المادة الحكائية بوعي دلالي وحمولة أوسع؟.. بعبارة أخرى: أ هذا الاختيار مجرد تحلية فنية أم انخراط فاعل في بناء دلالة ورسالة النص؟

ومن يقرأ كتابات عبد الحميد الغرباوي يعرف أنه مولع بالإضاءات الخفية، وبتوزيع الإشارات داخل النص بشكل مستفز. كما في الرقم 9 في «لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك»:

(تسعة أبواب للمرآة- الساعة التاسعة في معصم أحدهم -النص 9999 - قطار التاسعة - ضم المجموعة لتسعة نصوص...) ، وكما في الاشتغال على النور والظلام مقابلين للمكان واللامكان في نصوص عديدة، ومترابطة مع الرؤية بالعين والرؤية بلا عين، إذ لا يمكن أن تكون المسألة مجرد صدفة خالصة، مثلما لا يمكن أن

1- نفسه- ص 118

2- عبد الحميد الغرباوي- لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك- منشورات أثر- ط1 – 2013

3- نفسه – ص 54

يكون التخلص من المكان مجرّد نكاية في أُلفتنا القرائية للكتابات السردية، واستفزاز. (وهذه فرضية ثانية).

جاء في نص «حبال» من «ثمة أشياء صغيرة تحدث»:

«حين يصطبغ الظلام المكانَ بسواده..

سيضيء المصباح

(...)

الآن، لن يتباطأ المصباح في قهر العتمة...

الآن،

لا يريد ضوءً»[1]

ثم في نص «ما لا أود أن أرى» من «لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك» نقرأ المقطع التالي:

«... وكيف يمكن أن يراه في الظلام؟

كما لو أنك تريد أن تقول لي «إنه لا يرى رأي العين وإنما يرى رأي القلب.

وفي هذه الحالة أنا لست بليدا.»[2]

تماما كالصوفي حين يقول: «قد زُجَّ بي في الأنوار»، فيكون قد أعلن نهاية الرؤية بالعين، وانتقل إلى « الرؤية بالقلب»، رؤية لا مكان فيها لشيء آخر غير البياض. وعندما يصل العارف إليها يستولي عليه سلطان الحقيقة:» حتى لم يشاهد من الأغيار لاعيناً ولا أثراً ولا رسماً ولا طللاً، يقال «حينذاك» إنه فَني عن الخلق وبقي بالحق».

فهل يقودنا سارد النصوص إلى تخطي الحكاية ومكوناتها التقليدية إلى الاتصال بالنص الأعلى بالذهن والقلب على غرار قول

1- عبد الحميد الغرباوي- ثمة أشياء صغيرة تحدث- دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- ط1- 2011- ص 58

2- عبد الحميد الغرباوي – لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك- ص 27

النوري «ت295هـ» «مكاشفة العيون بالإبصار، ومكاشفة القلوب بالاتصال»؟

والحالة هذه ليست خاصة بنص مفرد، أو ببضعة نصوص، إذ صارت -بوضوح- ملمحا ثابتا لكثير من الشخصيات ، بل أننا نجدها ثابتة في كل قصص مجموعة «لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك» باستثناء «قطار التاسعة»، فإذا حاولنا تصنيف الاختيارات السردية لمستويات للالتقاط داخل هذه المجموعة، فإننا لن نخرج عن ثلاثة:

1- الرؤية من داخل حلم

2- الرؤية من داخل مرآة

3- الرؤية من داخل الوهم

فنتساءل من جديد هل هي تجليات لاشتغال واحد يتكرر؟ يعني هل اختيار زوايا الالتقاط هذه هي في نهاية المطاف تعدد لإمكانات واحتمالات مفترضة لدراسة ونقد الواقع؟؟

في الفكر الشرقي (مقابلا للتجريب الغربي)، تتحدد ثلاث مستويات للمعرفة: مستوى الحقيقة ومستوى الخرافة، وبينهما منطقة لمستوى الغيب.. وسيبدو أن اختيار زوايا الالتقاط هي معادلات سردية لمستويات المعرفة داخل المجموعة؛ حيث المرآة انعكاس للحقيقة، والوهم صدى للخرافة، فيما بينهما الحلم معادلا للغيب. ففي الحديث « رؤيا المؤمن جزء من ستة وأربعين جزء من النبوة» ؛ فيصير الحلم نبوءة، والنبوءة بالطبع في سلّم الغيب.

وبالتالي، فنحن أمام واحد متعدد مرة ثانية، وحدة النفي في «اللامكان» (أو نفي المكان) الذي يصر الكاتب على نقله من ممارسة التشكيل إلى السرد، وتعدد الالتقاط من خلال المستويات

الثلاث للرؤية؛ فإذا استحضرنا تعدد الممارسة الإبداعية فإن الحالة هذه ليست غير تواز بمعنى ما مع السير الصوفي نحو الكشف، قال الجُنيد «لايبلغ العبد إلى حقيقة المعرفة، وصفاء التوحيد حتى يعبر المقامات والأحوال».

5- انفتاح العالم، وانفتاح الحكاية:

لعل اختيار الحكاية لدى «عبد الحميد الغرباوي» للاشتغال عليها تأسيسا وانتقادا لفكر وثقافة الإنسان والعالم الآن هو اختيار في الآن نفسه للرسالة الأبطأ، ولكنها أيضا الأعمق، لأن تغير المواقف بها وعبرها - وإن تأخر لِأكثر من ألف ليلة بليلة أو تزيد - يكون أكثر تجذرا وتأصلا في الآتي المرجأ ، لذا فرسائل الرواة ليست بالتأكيد «رسائل يتعذر على سعاة البريد العثور على عناوينها..» -كما في نص (الأوراق)[1].

والأكيد أن العالم الآن معتم، وأكيد أن العتمة ليست حالة راهنة، فعلى مدى ثلاث آلاف سنة أمكَن إحصاء زهاء مئتين وإحدى وسبعين سنة سلام كانت تحضيرا لشن حروب أو لردعها ، مع إعلان دائم ومتواصل أننا نأمل ونحب السلام «لكننا لا نُقدِم على تلقي الجراح من أجله كما نفعل من أجل الحرب» بتعبير «جون اندرو هولمز». وإن كانت الكلمة ليست ألما أو جرحا ، إلا أنها بالحق توقظ الجراح وتؤلم. كتب الغرباوي قبل أيام: «أكيد أن [الكلمة] لا تقتل.. لا تجرح.. لا تسيل دماء ..لا تصد المعتدي لكنها تؤثر، تخلخل، تزعزع الساكن... وأيضا تؤرخ لزمن الحرب...»

قال السارد:

1- عبد الحميد الغرباوي- أكواريوم- منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب- الدار البيضاء ط 1- 2008- ص29

« أقبلا...
كل واحد من الاتجاه المقابل للآخر..
و كل واحد يحمل جرابا...
[...]
اقتربا..
أخرج كل واحد يده...
كانت الرصاصة أسرعَ من كسرة الخبز...»[1]

إن العنف اليومي الذي نعيشه اليوم هو نتاج «حضاري !!» لثقافة يتم توزيعها في العالم، ويمتصها الجميع، ليتم تحويلها -رغم أنف الهوية والأسلاف.. ورغم أنف الثقافة والذات- لإنتاج وإعادة إنتاج الرأسمال السائد، سواء بمنطق ردة الفعل اللحظية، أو بمنطق التقليد والامتصاص. حتى صارت الرصاصة في كل مناطق العالم أسرع من كسرة الخبز في زمن تناسلت فيه المنظمات والجمعيات والهيئات المناهضة للعنف والمنادية بالسلام والحوار والألوان الخضراء؛ وفي زمن تتدفق فيه المعاهدات والتواقيع واللقاءات من أجل الحوار والتواصل الحقيقي فيما يشبه إسهالا رمزيا لحضارة مريضة ينتجها كائن مريض لم يرق بعد لتعمير العالم.. كائن يعيش ازدواجا فكريا، وبالتالي ازدواجا وجوديا، فلا يثبت على حال وكأنما «عبد النور» ومقابله النائم على الدوام يتلازمان فيه.

إنه ازدواج العنف والسلام فينا وفي هذا العالم البشع.. وهو في الوقت الواحد يقظة الوحش والإنسان معا، ويقظة الدمار وانطلاق النشيد في لوحة لا يفهمها في هذا العالم أحد، لوحة ذاك الذي «هكذا، دون سابق تفكير، حطم مزهرتين، و صحن «طاووس»»،

1- نفسه- ص 25

ومزق صورتها، ركل بقدميه اللاشيء وهو يصرخ ملء حنجرته... [و] فجأة، توقف عن الركل و الصراخ، [...] وخرج يسير على الرصيف، يغني بصوت خفيض، يداه داخل جيبيه تقبضان على الفراغ»

والفراغ الأفظع هو انتفاء القيمة ونفيها، ولعل ما يحتاجه العالم بشكل أعمق هو بناء النظرة اتجاه الإنسان كقيمة مطلقة وغير نسبية، وهذا البناء للقيمة لا يأتينا إلا من بنيات تتأسس على الرمز وتولده وتعيد إنتاجه باستمرار.. (والقيم المطلقة لا تخرج عن دوائر الرموز بالتأكيد)؛ ومن بين هذه البنيات: الاشتغال اللغوي كصناعة فكرية تتحول -عبر التراكم- من الرمز إلى الإنتاج المادي والسلوكي لأن الاشتغال اللغوي في نهاية المطاف هو انتقال من مستوى الصمت/ الموت إلى مستوى إبدال القرارات (كما هو الحال عند شهريار)، ليغدو هذا التغير اكتشافا لذاك المولود الجديد في رحم السارد أو الساردة، هذا المولود الذي ليس في النهاية غير أنفسنا في الآخر فيما يشبه السفر الذي قال عنه ابن عربي: «إنما هذه الأسفار كلها قناطر وجسور نعبر عليها إلى ذواتنا وأنفسنا».

وإذا كان هاجس الغرباوي غالبا «هو الكشف عن الوجه الخفي» كما قال عنه «محمد فري» في «الوجه والقناع»، فإن إحدى شخصياته في «عري الكائن» تعلن: «أعيش في منتهى الوضوح مع جسدي ومعكم، لذا فأنا أتعرى أمامكم» ، والعري في نهاية المطاف ليس غير انكشاف، وإعلان، وانفتاح على الآخر وعلى العالم. وإذا كان عبد الحميد الغرباوي - في استبيان أعدّه عبد الله المتقي- يقول: «عندما أكتب قصة قصيرة، أنتظر منها أن تخفف عني حرقة الأسئلة التي تؤرقني» فإن أسئلته المؤرقة هي بالتأكيد بعض من أسئلة عالم يعيشه انفعالا وتفاعلا؛ أسئلة يمكن اكتشافها

منذ القراءة الأولى لمجموعة «أكواريوم»، ويمكن إجمالها في «سؤال العنف تحديدا»، عنف اليومي والمعيشي، وعنف الفراغ والأعصاب، وعنف الفقر والبطالة.. ثم العنف في مادته الخام: العنف المتولد من صراع طرفين أو أكثر. فعالم «أكواريوم» يشبه لوحة يرسمها طفل في نص «ثأر» (ص6) ، عالم يرفض حيوية العشب والاخضرار والشمس والعندليب ، ويفضل الطائرة الحربية التي تنطلق؛ عالم ما أحوجه لفهم الآخر واحتياجاته، وما أحوجه لمنح الآخر فرصة الاختلاف والعيش -باختلافه في سلام، وهنا تحديدا الرسالة الأولى «لأكواريوم»، فنص «حالتان وجوديتان» (ص 5)، هو حكاية الاختلاف المطلق، وهو نص المساحة المتاحة للمغايرة، من غير تفاضل وبلغة سارد محايد لا يبني أية حالة من الحالتين ضمن سلم قيمي معين، اللهم إلا إكراه اختيار التقديم والتأخير في الحكي؛ وهو النص المنطلَق والمبتدأ في المجموعة القصصية فيما آخر نص من نصوص القصص القصيرة جدا يضع حدا للحياد المرَضي، الحياد الذي يعايش الجثث المتناثرة، والجرحى، والأطراف المقطعة، والدم والجريمة «بصوت شخير حاد».

وداخل هذا الفضاء الموازي للعالم حيث الغُرف التي توجع الرأس بالكثير من العتمة، والظل الثخين، هنا يتسلح الكائن الصغير بكتل الضوء، فيما يشبه «صناعة رمزية خفيفة» -بتعبير الحبيب الدايم ربي، الصناعة التي ترسم على مدار الحرف والبياض والتصوير سيرًا منا، فتبصم بالتالي على جبين التاريخ -رغم أنفه ورغم أنف الذاكرة التي يشوهها اليومي والعبثي والزمن الموجع- خطوطا كأخاديد الشيخوخة ليس للمرء إزاءها إلا تأمل السالف والحكايات التي يستبطنها.

الصناعة الرمزية الخفيفة التي صارت تتسع بما يكفي لاحتوائنا

والتي تحدث عنها إدوارد سعيد في القول أن الأمم ذاتها «تتشكل من سرديات ومرويات» هي حكايات صارت لا تترك من التفاصيل الصغيرة شيئا، وصارت تدمن الذاتي والهامشي -نكاية بكُتاب التاريخ- حتى صارت في الكثير من المحافل تثير الحديث عن علاقاتها بالقضايا الكبرى والأسئلة الكونية والانسانية.

وهنا نجد أنفسنا أمام سؤال مركزي: ما حدود الذاتي والكوني في النصوص؟ هل المادة الحكائية هي المحدد أم ما يثيره النص بالتوازي مع بنيته البسيطة؟ يعني أليست كل المواد الأولية قابلة ومتحفزة للاشتغال ضمن الكوني إنْ علنا أو بشكل مضمر، ثم أليست صرخة محمود درويش الشهيرة «ارحمونا من هذا الحب القاتل» إشارة إلى أن العديد من النصوص الحاملة للقضايا الأكبر من «الذاتي» لا تتم قراءتها إلا ضمن ما تثيره عاطفيا على حساب البنى الجمالية؟؟

فلنختر نص «الضحايا» نموذجا للقص القصير جدا للغرباوي، ولندخل إليه محملين بالأسئلة نفسها التي ترافق أي نص حامل لقضية، والقضية هنا -وإن كانت تثير في ذهني فلسطين بالضبط- فإنها في حدود مقول النص هي قضية العنف الشاذ الذي صار هذا الكائن الصغير الناطق يضعه لبنة أخرى في سيرته غير السوية على الأرض، وهو عنف نجد صداه ليس في فلسطين وحدها [مع استنكارنا الشديد لما يحدث فيها الآن] إذ يتردد صدى العنف – مع اختلافات كثيرة- في العديد من المناطق في أفريقيا وآسيا، والعديد من المدن والأحياء بل والمدارس والمؤسسات في أوربا وأمريكا... وبالتالي فنحن هنا أمام شأن كوني.

يقول السارد:

«خرجوا يلعبون ببنادق من بلاستيك،...

تفرقوا، و كل واحد اختار له مكمنا..

رآهم أسامة و هو عائد إلى البيت يحملون بنادق، فقرر أن يطلب من أمه شراء بندقية له..

فجأة، أحس بفوهة بندقية تسلط على رأسه من الخلف وحاملها يهدده بإطلاق النار، ثم يأمره ألا يلتفت، يركع ويشبك يديه خلف رأسه كرهينة، استهوته اللعبة فاستجاب مبتسما لأوامر الطفل صاحب البندقية..

ذوت طلقة نار فخر صريعا...» (ص24)

في النص حكاية عنف، (بالمقابل نستحضر حكاية اللاعنف). والنص ينتظم في ثلاث دوائر: دائرة الجماعة التي تلعب بالبنادق، دائرة أسامة، ودائرة «الطفل صاحب البندقية». والمثير أننا في جميع الأحوال أمام محورين يمثلان ثنائية أساسية على طول النص: (الطفل/العنف)

ولا شك أن الطفل بما هو «بذرة» مستقبل، يحمل كل مكونات الآتي. إنه العالم المرجأ في النص، العالم الذي تتم صناعته بملامح ينحتها الحاضر؛ لهذا فالنص يشتغل أيضا وفق منطق زمني غير ثابت، فالطفل الذي هو «الآن» و«الآتي» في الوقت نفسه ترسم زمنيته بإتقان أرجوحة الأزمنة في النص، في توازن (10 أفعال للماضي و9 للمضارع)، أي أن حكاية النص من جهة الزمن هي حكاية تقف في منتصف الانتساب فلا تنتمي بالمطلق لزمن معين.

ولنعد «لدوائر النص»..:

السارد يسلط الضوء على «فاعل» واحد، فنعرف اسمه، فيما الآخرون نراهم يتحركون دون أدنى وصف لهم يقربنا أو يقربهم منا،

وإن كان اختيار اسم «اسامة» تحديدا، وداخل هذا الفضاء المشبع بالعنف يثير في الذهن ما يجري في العالم منذ 2001، إلا أنني لا أملك أية قرينة للجزم، فيما داخل السرد أيضا لا مؤشر يسعف للتأكد اللهم هذه البنادق، وهي في رأيي لا تكفي لتثبت الافتراض..

على كل حال، نحن أمام ثلاث دوائر، أسندت إليها الأفعال داخل النص بشكل غير متوازن:

- «الجماعة التي تلعب بالبنادق»: (خرجوا - يلعبون - تفرقوا)
- أسامة: (رأى - قرر - أحس - يركع - يمسك - جر)
- الطفل صاحب البندقية»: (يهدد - يأمر)

إن كان توزيع الأفعال غير متساوٍ على المستوى الكمي فإنها متمايزة أيضا على مستوى الدلالة والزمن، فالجماعة الأولى أسند إليها الخروج واللعب والتفرق، «خرجوا» و»تفرقوا» يثيران في الذهن العديد من إيحاءات اللاانضباط والتفرق والشتات؛ لكن ما يثير انتباهي أيضا أن الخروج والتفرق أسندوا للجماعة في الزمن الماضي من ناحية الصرف، يعني أنه الآن تحصيل حاصل نتيجته الآنية هو «اللعب» المسند في المضارع، واللعب بما هو استيهام وتخيل وقياسات مفترضة فهو عابر ولحظي وهو في الآن نفسه يوازي التاريخ لأن ألعاب المجتمعات تمثل صورا لبنياتها وعلاقاتها ومنطقها ومواضعاتها. هذا يعني أننا منذ البدء أمام عالم من اللعب يرسم ملامح عالم مفعم بالبنادق والعنف كما بالتفرق واللااتفاق والتشتت، يظهر فيه فجأة أسامة..

أسامة رأى، قرر، وأحس. وهي أفعال لها ارتباط كبير ب«الإنساني»، بالكائن الأخلاقي المفكر والمتواصل مع العالم من حوله بحواسه وأفكاره ودواخله، «أسامة» إذن يتواجد و يتفاعل بشكل متناغم

مع محيطه، لأنه منه، التفاعل الذي يمثل بحق خلاصة التواجد الحقيقي للفرد داخل العالم وداخل المجتمع؛ هذا الكائن الأخلاقي الذي هو الآن -أي في الصيغ المضارعة- يركع ويشبك يديه، بفعل عدد من التغيرات المجتمعية والذهنية...

إن التحولات التي يستشعرها الجميع في اتجاه الأسوأ داخل العالم، هي تحولات تهيأ لها سكان العالم منذ فترات قديمة، منذ قابيل، ومنذ هولاكو، ومنذ زهير الذي قال» ومن لا يظلم الناس يُظلمِ»، ومنذ أزمنة خلت إلى الآن وإلى اللحظة التي نعيشها اليوم.. ولعل التهيؤ للعنف الذي استعد له سكان الأرض في دواخلهم قد أنبأ بـ «موت الإنسان فينا» منذ زمان.. لذا فإن «أسامة» في النص «خرّ» (في الماضي) حتى قبل أن يرى ويحس...، إذن خرّ الأخلاقي قبل البدء، وقُتل (بدل أُكل) يوم قُتل الضوء الأبيض (بدل الثور البيض).

ونخلص في النهاية إلى عالم الطفل الذي يحمل البندقية، وهو عالم «مضارع»، لأنه عالمنا،شأنه التهديد والأمر، وما يستتبع ذلك من العنف والصراع والقتل.. (يهدد، يأمر)

لعل تنامي العنف وصيغه من العنف مع الذات إلى العنف الأسري والمدرسي والمؤسسي حتى العنف الدولي السياسي والاقتصادي وغيرهما- هي تجليات عديدة «للمركزية»، مركزية تقيس الخطأ والشذوذ بمسافة الابتعاد التي يرسمها الآخر، وهو النهج الذي ناضلت وتناضل ضده العديد من التوجهات الفكرية والدينية مؤسسةً أو غير مؤسسة، لكن...

ما علاقة الأطفال بكل هذا العنف؟

يثير التربويون العديد من الكلام حول التعلم بالمحاكاة، وهو

تعلم يعيد إنتاج الرأسمال الثقافي ويستثمره، ولعل قراءة «اللعب» عند أي مجتمع يحيل إلى قراءة البنيات الثقافية لهذا المجتمع من منطق الانعكاس الذي يشتغل به ويتأسس اللعب. وإن كانت الجماعة الأولى «يلعبون» ببنادق من بلاستيك، فإنما هي الصورة المنعكسة ليس فقط لمجتمع عنيف محارب، بل -وهذا هو الأهم- مجتمع ينسخ «رعاة البقر».. فراعي البقر لا يفارق سلاحه، ليس لأنه يخشى عدوا بالتحديد بل لكي يبحث عن العدو في الصحراء، وبالتالي فهو يطلق الرصاص أولا، ثم يعرف القتيل لاحقا. وفي النص فـ «الطفل صاحب البندقية» لم ير وجه «أسامة»، لماذا؟ ببساطة لأنه لا يبحث عن عدو محدد الملامح.

وهنا أتوقف من أجل مقارنة أخرى، فالجماعة الأولى والطفل صاحب البندقية يظهرون في ضوء النص ومنذ البدء محملين ببنادقهم، ثم لا يتخلّون عنها، بالمقابل فأسامة ينتقل -ولو على مستوى الرغبة- من انعدام البندقية إلى إرادة امتلاكها، وفي الطريق خر صريعا، ثم إنه هو الوحيد الذي له علاقة بالطريق نحو جهة معينة «الأم»، إذ الجماعة «تفرقت» أي لا طريق محدد لها، فيما صاحب البندقية يظهر فجأة كأنه نبت من مكانه ولم يأت من جهة معينة.

ولنسجل أننا هنا أمام ثقافتين متقابلتين، ثقافة الكوبوي، وثقافة هذا الذي له علاقة بالطريق والرحيل.. هذا «السندباد»..

الأول يبحث عن عدو فيما الثاني يتواصل ويخلق الجسور...

لكن المثير والقوي في النص نقطتان الأولى أن السندباد يموت، وهو موت للارتحال، أي لفكرة «الاختلاف»، فالرحيل يستضمر بالتأكيد اختلاف الفضاءات والأمكنة وما يليهما... والثانية أن لثقافة الكوبوي

قدرة أكبر للاستقطاب، فأسامة استهوته البنادق وألعابها وألاعيبها..

وهنا يبدو أن حمولة النص وصلت.

ولنعد، -وهي عودة أخيرة- إلى بداية هذا الجزء.. لأقول إن هذه الصناعة الرمزية الخفيفة صارت تحكي التاريخ نفسه، وصارت تأخذ المكان الذي استأثر به التاريخ، لكنها بعصا السارد السحرية صارت في النصوص الجيدة تخلط اليومي بالتاريخي، والذاتي بالعام، في كشكول لغوي غير متيسر للجميع يعرّي العالم وأهله، ويعري المضغة الإنسانية التي ما تزال تنبض، ليضعها في دائرة الضوء، وينفتح على الآتي والسامي في ذواتنا وفي المشترك الإنساني.

2ـ حكاية الرؤيا:

2ـ1ـ الرؤيا واللانهائي في «قط شرودنجر» لحسن بقالي

باستفزاز جميل يختار (حسن البقالي) دعوتنا إلى عوالم سردية تخييلية بعنوان عارٍ تماما وشفّاف لأبعد حدّ: «قط شرودنجر» وعنوان فرعي صغير: «قصص»؛ فيُجرجر نظريّة في الفزياء عنوةً وبصلابة ومفارقةٍ قاسية كي تَعْبر تُخم الحدود وتَدخُل دوائرَ التخييل الحكائي، أو يُجرجر نصوصا جماليةً - تُراهن على الإخفاء والمخاتلة والومضِ - كي تعبر الباب نحو صراحةِ وانكشافِ الفزياء.

وهذا «العبور» مِن [وَ إلى] دائرةٍ مقابلة هو بمعنى ما فعلُ تجاوزٍ، وانزياح، وتكسير. وهو في الآن نفسه رهانُ وسِمةُ كلّ إبداع. لكنه هنا بحمولة أكبر ووعي فني ووجودي معا سنجد «البقالي» يسعى من خلال 76 نصا إلى الاشتغال على تقاطع الدائرتين، وإلى الالتباس في الحدود، وإلى اللايقين. تماما كما في الحلم الشهير للحكيم الصيني حيث التحوّل من «تشوانغ تسو» إلى فراشة أو من فراشة إلى «تشوانغ تسو» ليس غير دلالة على أن «كل شيء هو كل شيء آخر»[1]، هو النفي المطلق، وتحريض الشك والقلق، وهو في نهاية المطاف مُساءلة الألفة.

الأعمال التراثية التي تتخذ «الحلم» مادّة لها تسمي نفسها «تفسيرا»، والتفسير بشكلٍ ما امتدادٌ للأصل، وتمطيط، وكشفٌ

1- حسن البقالي- قط شرودنجر (قصص)- مطبعة بوغاز- مكناس (د ت)

عبر إعادته أو قوله بصيغة أخرى مغايرة. فيما يختار النص القرآني كلمةً بالغة الإثارة هي «العبور»: «أفتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون»[1]، وكأنما الرؤيا عالم مجاور للوجود الموضوعي يفصلهما معبر يلجه العارفون. ذلك الباب الذي أعيى عالم الفرياء «هلمولتر» البحثُ عنه والتدليل على تموقعنا بعده أو قبله في العالم الذي نعيشه، وهو الباب نفسه الذي بحث الفريائي الرياضي «فرانك تيلر» عن سؤال النجوم التي يحدّ دائرتها، وعن كوننا هنا أو هناك حقيقةً، ليستنتج بعده الفيلسوف «نيك بوستروم» أننا «نعيش وهما عندما نتصوّر الأشياء حقيقة»[2].

إن اللايقينية هذه، وسؤال الحقيقة والوهم هو نفسه مدار القصة الحاملة لعنوان المجموعة «قط شرودنجر»، بارتكاز إلى النظرية الشهيرة، فالسجين المُعاند وإدارة السجن المتصلّبة يتوقفان في تجاذب متساوي القوة بحيث يأنف السجين عن الطلب وتتمنع الإدارة في السؤال عنه بالمقابل، وفي قمة تواجُه هذين العالَمين تنتفي المعرف وينتفي اليقين، إذ «المنطق الرياضي يقر بالموت والحياة كلتيهما كاحتمالين واردين في ظل التزامن» (ص 35)، فيظلّ السجين بالضرورة (حيًا/ميتا) في الآن نفسه.

وهذا الاشتغال على دائرتين ينسحب على المجموعة كاملة في تقابل الحقيقة والوهم مرّة، والخيال والواقع مرة ثانية بحيث يصير اختيار قطب دون آخر مجازفة يقينٍ متهوّرٍ. فيما يحرص الكاتب على ترتيب النصوص بعناية بالغة كي يبني تسلّقنا حبّة حبّة نحو رؤيا متناسقة من أول جد في شجرة الأنساب (ص2) إلى لحظة الانفتاح والرحيل والانتقال إلى «الدائرة» الأخرى حيث الصمت واللايقين

1- م.م أيا حسين: حول رمز الفراشة- مجلة معابر «ترقيمية»
2- سورة يوسف – الآية43

Scanné avec CamScanner

في ذلك الوقت الذي «حان» (ص77)، واستطاع بحق أن يمنحنا إضاءات فسيحة للـ...

1ـ عُبور

تماما مثلما يحكي جان كوكتو في «النسر ذو الرأسين» قصة حب لم تكتمل بين ملكة وشاب ثوري مناهض للملكية اسمه «ستانيسلاس» استطاع اقتحام خدرها ليقتلها، لكنه رأى فيها صورة حبيبته، ورأت فيه صورة حبيبها/زوجها الذي فقدته في ليلة زفافها، فتعلقا ببعضهما، وتحوّلت الملكة إلى ثورية مناهضة، وتحوّل المناهض إلى مناصر للملكيّة، فيما الرقابة لا تقبل أن يكتمل هذا التعلّق فتقتلهما.

الحكاية هي سيرة عبور بين دائرتين، والتنقّل العسير المستحيل الذي يفضي للموت هو السيرة نفسها التي تفرشها حكايات «قط شرودنجر» في ومضات بالغة التكثيف والإدهاش؛ يصير فيها حلم التنقل بين عالَمين أو أكثر معبراً للموت، للاحركة، وللفجيعة، تماما كالرأس الذي يتنقّل بين البدوية في حلمها وأنطونيو تابوكي في أحلامه وحُلم آدم.. (ص 5) بحيث يغدو هذا الانتهاك المتتالي لشرانق أحلام الآخرين عذابا يعيشه السارد برأس صارت «بحجم شاحنة بينما باقي الجسد يتدلى منه كثؤلول تافه»، فيما الحلم لا يتوقف: حلم العبور. وتنتفي شهوته في الانتقال المتبادل بين شخص في بلده النورماندي الذي يحلم بزيارة المغرب مفتونا بالشمس وصياد الثعابين، هذا الأخير الذي يقبع في هامش ما يمنّي النفس «أن يعبر المتوسط إلى بلدةٍ بالنورماندي» (ص 6)، وبالتالي يجمعهما حلم ويفرقهما في الآن نفسه، في مفارقة ذكية سيعيد إنتاجها نصّ «خلوة» (ص 22) حيث الوسادتان من غير الزوجين تتزاوجان،

وتفترقان في حضرة الزوجين.

فإذا كانت المجموعة تنخرط في البحث عن بوابة العبور بين عالمين فإنها بصراحة بالمُقابل تُمعن في التعذيب، والألم، وفي القسوة، في رسالة بالغة التشفير تُدين الـ...

2- الشَبيه

فحين سأل الفزيائي الرياضي «فرانك تيبلر» (إن كنّا حقيقيين أم نُسَخا ممثّلة داخل حاسوب عملاق)، فإنما كان يسعى لإثباتٍ برهانيّ لكوننا خارج حُلم أو داخله، وقبْلَه حسم ابن عربي فقال «الحياة محض منام» مستندا إلى إرث ديني[1]. وهذه مجموعة «قط شرودنجر» ترسم العالمَين كدائرتين متجاورتين متاحٌ التنقل بينهما، وتمنحنا بطاقة العبور بشرطٍ دقيق وحاسم، وبوعي مغاير:

في قفلة نص «للطوارئ» يقول مُحاور السارد:

أنت الآن في نسخة مكرّرة من العالم.. نسخة بديلة للطوارئ (ص18) وكأنما هو صوت «فرانك تيبلر» ينبعث هنا ليضع سبّابته على الحاسوب الضخم العملاق، وعلى النسخ التي نمثّلها داخله. نُسَخٌ لا يمكن أن تمتد لأكثر من دائرة واحدة محدّدة سلفا تُعيد إنتاجها وإنتاج شبيهها إلى ما لانهاية؛ مثل امرأة تلِد شبيهتها في العمر والملامح والحركات وكل شيء، فتُحدّقان في بعضهما و»تنخرطان في دردشة بدون نهاية» (ص 26).

وكما نرسيسيوس، فإن الحلول في الشبيه، وفي المعشوق لا يفضي سوى للفناء، وللنهاية، وللخط الواحد الذي يفنى. فالشبيه الذي ليس غير «النسخة الخطأ» هو انعطاف وانكسار وموت. وتعويذة المحبّة التي (نُسخت) إحدى كلماتها جعلت «مفعولها

1- نفسه.

يطال جدران الغرفة بدلا من بنت الجيران، [فكانت] تضيق في نزوع حميمي إلى الاحتضان وكأن آجرها وإسمنتها آلاف القلوب النابضة» (ص20).

إن أي ارتباط حدّ التطبّع بدائرة دون أخرى هو إغلاق ومنفى في الواحد المفرد، وهو بصيغة ما حصارٌ للذّات في المجال الضيق إلى آخر رتقة تخيطها لسدّ كل منفذ (ص19). فيما بالمقابل تحتفل الأضمومة بالتعدد، والتنقل واللاثبات، في نماذج تمثّل بطاقة العبور نحو الممتد، ونحو الفسيح، ونحو ...

3ـ **اللانهائي**

تقول الحكاية:

«قبل أن يموت، أوصى بأن يأخذوا جثّته إلى مدينة «بناريس»، هناك تُحرَق الجثث تحت رعاية إلهة «الغانج» المقدّس لتفلت من الحلول في أجساد أخرى، وتذهب رأسا إلى الجنّة.

كانت بناريس بعيدة جدا

فتركوه للجحيم»

الحلول الذي ليس غير دائرة لاتنتهي، تتكر، ولاتتوقف مثل عنقاء، هذا اللانهائي الذي تنتصر له المجموعة في عدد من النصوص (انتقام، ذاكرة القطط، المتنبي، بسوا..) حيث لا يتوقف الخط عند الشبيه والمماثل، وحيث الفعل المستمر للوجود والاختلاف في نفس الوقت.

«لا عزاء للفقراء» يصير عنوانا لا يوجّه ولا يؤطّر النص، بقدر ما يغدو خلاصة مفادها أن ما لا ينخرط في الدائرة «فقيرٌ» وما لا يُضاعَف فقيرٌ، وما لا يتكرر تتركه الجماعة للجحيم، فيما يكون إبقاء الجمال وحفظه سببا في دوران الأرض بعد أن كانت مسطّحة،

فالفتاة «الجميلة» مرّة، و«الجميلة جدا» مرة ثانية، و»الرقيقة جدا» مرّة ثالثة تشفق الكائنات جميعها عليها وتعشقها الأرض بشغف فتلتف على نفسها «كي لا تصل الفتاة أبدا إلى حافتها» (ص10). وتلك رسالة المجموعة كلها، الخط الواحد الممتد لا يفضي لغير الموت والانتحار، فيما الدائري دوما يملؤه الجمال فلا ينتهي.

وإذ تغدو الأرض لا نهائية، لا تخم يحدّها، ولا نهايات، فإن العظَمة أيضا ستصير مرتبطة بالتعدد ومضاعَفة العالم كما في «بيسوا.. والآخرون» (ص11) و«المتنبي (ص12) ، وهما نصّان مرتبان جوار بعضهما. وتلك صرخةٌ ضد الواحد والثابت والمماثل، ومديحٌ صريحٌ للتحول الذي تمثّل الفراشة نموذجه المثالي والجميل، حيث «أن الثبات وهم والتحوّل السّمةُ الوحيدة والحقيقية للموجودات» (ص40)، وكأنما العالم يبني فقراته المضيئة على التحول في نماذج: «حواء الهابطة إلى الأرض. وهيراقليطس المرتمي في الماء البكر. وكافكا المتحول إلى حشرة. وطبعا.. الحشرة المتحوّلة بعد حين إلى فراشة» (ص40)، الفراشة التي ترتقي بهشاشتها لتصير أيقونة الممتد اللانهائي في مديح واحتفال هنا وهناك حيث «ملايين الملايين من الفراشات أوعَز إليها الرب أن تحلّ بالبلدة لتجعل منها :

4- قصيدة ملوّنة

في قمة الاقتضاب والإشارة والبهاء يبدع القاص «حسن البقالي» نصوصه منحدرا من صُلب «الجد الأول في شجرة الأنساب» (ص2) ينهل من إرث إبداعي وقرائي واسعين «ويرنو للآتي»، في انتصار للحكاية. حكاية تبني نصوصها قصيرةً وقصيرة جدّا، استطاع بها الكاتب أن يشدّنا إليها بقوّة موقنا أن الأفق الواسع الذي ترسمه الحكاية والحكايات بترتيب ذكي داخل الأضمومة ليس غير موّال

آسر لقصيدة ننصت إليها مشدودين إلى الإيغال في ثناياها؛ فلا نزيد «عن التخبط أكثر في الرمال المتحركة لقصّته/ ولقصصه» (ص3).

2_2ـ الرؤيا ووهم اليقين في «قبلات في يد الهواء» لعز الدين الماعزي

يحكي التاريخ الهندي أن ما ندعوه «العالم الحقيقي» هو «الحلم» فيما ليست أحلامنا غير ما ندعوه واقعا، ومع الاستنارة يصبح الدخول إلى عالم الحلم (استيقاظا إلى عالم وحدة العالمين) إذ اللاحلم هو أقصى الحالات الأربع للنفس البشرية حيث «الضياء فوق الطبيعي يغمر الكائن، فلا يرى بعدها الأحلام، وتسري الغبطة كلها في جسده» [أوبانيشاد براشنا][1].

ولأن كتاب «قبلات في يد الهواء»[2] يمعن في الاشتغال على الحلم و يفتح بوابة على «الأحلام في شكل كوابيس أي أنه يشرّع لأكذوبة الحياة و وهمية الحقيقة»[3]، ويوغل «بإصرار في العودة إلى صفاء الذات وأمانيها غير المتحققة واقعيا»[4]- فإنه يصحبنا من الحلم إلى نهاية النفس حيث الغبطة كلها، وكأنه يصحبنا إلى أبعد من الحكي نفسه... إلى اليقظة.

فبين حلم و«نهاية حياة» يرتب الكاتب قصصا قصيرة جدا في أضمومة يؤطرها بتقديم ومقال، ويفتح كلاهما نافذة لريح الحكي داخل المجموعة.

السيد رمصيص يضع اصبعا على اشتغال الكاتب على الحلم وعلى الكتابة في «غارة فنية» [ص7]، فيما الكاتب يضع سطرا لتوصيف قاس وعميق للقصة القصيرة جدا كنص «عار وسخيف»

1- موسى ديب الخوري- تفسير الأحلام في الحضارات القديمة- مجلة معابر- أيار 2009.
2- عز الدين الماعزي- قبلات في يد الهواء- ق ق ج- مطبعة القرويين ط1 – 2011
3- فاطمة بنمحمود- الكتابة بين الحلم والخيبة- موقع «المظلة»
4- حميد ركاطة- قراءة في قبلات في يد الهواء- موقع اتحاد كتاب الانترنيت المغاربة

يدفعنا إلى الدهشة الموجعة [ص70].

ولأني قارئ غير مهذب، ولا مكترث بالترتيب الجمالي والتيمي الذي يختاره أيُّ كاتب لتصفيف أضمومته، فإني بعثرت كل شيء في «القبلات» وقرأت الخاتمة قبل التقديم، واخترت النصوص بعينين مغمضتين.. ووجدتني في قمة «لعبي القرائي» مستثارا لأقصى حد من الجنون والعشق.

نصوص «على مقاس السنتمتر» تصل في الوقت الأنسب تماما عكس حلم الزعيم الذي فقد البوصلة وصار «غير صالح لساعته»، تصل بقوة بحيث تشبه «صوت ارتطام شيء بشيء ثقيل» كي تزلزل كل زعامة ومرجع، فتعبث وتبقر وتلعب ثم تعصر العالم أجمع كي يصير في حجم ظرف البريد [ص10].

هو إذن عبور من عمق العري والسخافة إلى قصف فني في غارة موجعة للبِرَك الراكدة؛ غارة تخلق من العبث بالجرح الفني والاجتماعي والسياسي والثقافي مساحة أوسع للدهشة عبر مستويين مترابطين:

- نفي المرجع
- ادمان التجاوز

° ° °

في ذاكرة الأبوة الثقافية، كان الشعراء والفقهاء والقاصون والنقاد يوصون تلامذتهم داخل أنماط وإطارات ثقافية للاحتذاء قبل التخطي كما في وصية (والبة بن الحباب) في حفظ الألف بيت ونسيانها، فهل هي في العمق استمرار للمؤسسة أم تجاوز ضروري للفكر والفعل الإنساني -ليس في الكتابة وحدها ولكن في كل الشؤون- كي يصنّف في دائرة الإبداع؟

الأكيد أن العالم يسير باتجاه النفي: نفي المؤسسة ونفي المركز ونفي السلط.. وربما النفي المطلق، ولعل الثورة الفكرية والاجتماعية وأخيرا السياسية إلى جانب التدفق الحر للمعلومة دفع ليس بالسير نحو «عالمية» الرموز والأشياء، ولكن تحديدا نحو نفيهما معا. فيما يعلمنا التاريخ الإنساني أن المركزيات الفكرية تتأسس انطلاقا من نفي وإجماع، ولعل الابداع الإنساني لم يكن في الأصل غير تكسير مستمر، ولم يكن الاحتفاء والتأطير داخل «الكادر الذهبي» غير رسالة إعلان بدء التواري [ص65].

وإذ يستند كتاب «قبلات في يد الهواء» على جنس كسّر وخالط وجانس وصرخ بقوة منذ لحظات ميلادٍ مؤسس على خصام الأبوة وعلى طلاق [ص12] ، فإنه يرتكز على صرخة وعلى نفي، الصرخ التي تتجاوز الممنوع والمقدس، والنفي الذي يخرج لسانه بشقاوة للزعيم [ص10]، هذا الأخير الذي يعود بعد صفحات كي يبتهج وهو يرى هذا الطفل يكبر و «يعجن جبلا من الحكي» [ص28]. فهل هي مباركة المرجع؟ وهل هي التعميد والاحتواء الذي يعلن بدء الختام؟ ثم هل يتسارع الزمن في الأدب كما في التكنولوجيا بحيث لا مجال لاستيعاب جديد وضبطه وفهم آلياته حتى يستقيل ويفسح المجال لآخر لاحق؟ أ هي السرعة التي تطبع أذهاننا أم هو الوصف الأزلي لكل إبداع: «إدمان التجاوز»؟

يجيب الماعزي عند منتصف الحكي في القصة الثلاثين أن خط الوصول في الأدب أبعد من الأفق، وأن «تعسة الغزال» ليست نهاية بالتأكيد بل محطة داخل خط استمرار ممتد[ص38] استمرار يولِّده الحلم أولا - وهو ما يختار الكاتب الاشتغال عليه في جميع النصوص تقريبا-، و تولِّده اليقظة ثانيا باعتبارها هي الحلم نفسه كما في الفكر

الهندي القديم.

إن القصة القصيرة جدا عند الماعزي أشبه «برصاصة» تحرق، تلهب، تقاتل لأنها لا تثبت في مكان، ولأنها لا تصير مرجعا. فالرصاصة التي يؤطرها البرواز لا تنطلق، لكن انتقالها و غُربتها هما أدوات حرقتها واشتغالها واستمرارها [ص24]، ورغم بساطتها وانتشارها وهجرة الكثيرين إليها لأنها صارت جنة الجميع فما تزال «حراما» في دوائر ثقافية عديدة [ص39]، وتلك -ربما- أكثر صفاتها قوة وأضمن لاستمرارها خارج «المؤسسة».

3ـ حكاية نقد الحكاية:

الجناح والدوائر في «دموع فراشة» لحميد ركاطة

ما لم يقله «حميد ركاطة» - في مجموعته القصصية القصيرة الأولى- وَشَت به كتاباته النقدية ومتابعاته وحواراته. فلم يكن خارج سربه، تلك اللعبة البريئة للنقاد منذ المازني والعقاد والمستوردة من الإنجليز تسعى لمنح مساحة تطبيق إبداعي للرؤى النظرية في كتاباتهم النقدية. فيجبروننا على القراءة بحذر، القراءة في حقل ألغام ومساحة ألغاز تتجاوز المواد الحكائية للنصوص إلى بناء الفكر النقدي والوعي بالممارسة الأدبية.

حين قرأت خبر إصدار «دموع فراشة» ربطت العنوان بالقصص القصيرة جدا، وتلذّذت بتشبيه النصوص - ليس بالفراشات، ولكن بدموعها إمعانا في الصغر والدقة والتأثير، وتذكرت قول درويش:

أثر الفراشة لا يُرى

أثر الفراشة لا يزول...

وحين بدأت أقرأ الكتاب، كانت تلزمني عشرون صفحة لأصل إلى نص «دموع فراشة». وكان يلزمني التخلي عن احتمالاتي لأنني أمام نص مختلف وعميق.. أعمق مني بكثير. نص ينبني على خط أحمر «غيّر تاريخ البشرية»، الخط الذي يرسم بوابة التجاوز باستمرار. ذلك الفعل الذي يلبسه الإبداع، ويصنع منه المبدعون

ربطات العنق.

وجدتني أتوقف وأعود لترتيب القراءة والأوراق من أول نص حيث الجَدّة تتلذذ باحتراق الفراشات، إلى آخر حرف حيث «عبد الله المتقي» يقف ليهمس في أذن القارئ: «حفنات حميد ركاطة بيضات صغيرة جدا، حاول فقسها، وسيخرج لك منها العجب العجاب».

وهي دعوة لإعادة القراءة بحسابات مختلفة، من الاحتراق إلى الفقس من جديد لفراشات عديدة.

الدمع والجناح

«دموع فراشة»[1] هي بقايا احتراق وطن، الوطن الذي سكن داخل حميد ركاطة ورحل إلينا عبر أجناس عديدة (من الشعر إلى المسرح إلى النقد إلى السرد) التي لم تكن في مجملها ـ بالنظر إلى تاريخ النشر الورقي لدى الكاتب ـ غير «أشكال إبداعية» ـ باستعارة من الحلاج ـ[2] تحتاج لتراكم ابداعي وزمني لتصير (طليعة إشراق)[3] تدخل العالم الآخر، العالم الذي يمنحها تحولا مُنح في لحظة إشراق لتشوانغ تسو[4] ليتقلص ويتكدّس في حبةٍ طائرة صغيرة اسمها «فراشة»، ستتحول بدورها عند الضوء إلى متسع أكبر وامتداد في عالم آخر تاركة أثرا ما قد يكون رمادا أو صدى رفرفة أو قطرة دمع... مثل فراشة النقشبندي في نصه الشهير[5]، فراشة الوجودين

1- حميد ركاطة ـ دموع فراشة ، قصص قصيرة جدا ـ عن دار التنوخي 2011

2- الأشكال هي الفراشات التي تبقى في الظلام تنظر إلى الفراشة التي تدخل الضوء أو النار فتحترق وتتجاوز الفناء في التوحيد

3- يسمي أحمد الغزالي الفراشة الأولى التي تحترق «طليعة الأشراق»

4- في الحلم الشهير رأى تشوانغ تسو أنه تحول إلى فراشة، وفي الصباح لم يعد يدري هل هو تشوانغ تسو الذي يحلم أنه صار فراشة، أم هو الفراشة التي تحلم أنها تحولت إلى تشوانغ تسو.

5- يقول النقشبندي عن الفراشة:

وكلما سقطت في الأرض محرقة ∞ عادت كما هي داعي سرها جهرا

حتى تعود إليـه وهو يحـرقها ∞ وباطل هي وهو الحـق قد ظهـرا

والامتداد والدوام.

و«دموع فراشة» أيضا استطاعت أن تعبر خطا ما يفصل بين وجودين لتبدأ سيرا جديدا من أول «احتراق» سببته الحكاية[1] وأسسه عالم الحديقة التي وصفها الجد، إلى آخر حكاية في حديقة يُفسح فيها - اللعب في مطاردات لا تنتهي - لأجيال لاحقة مع أفراد من شرطة الآداب.[2]

هل من الصدفة البحتة أن تؤطر الحديقة مجموعةً ضمّت في عنوانها «فراشة»؟ أليس في الأمر شيء مفقود ومضمر وغائب هو «الكتابة الأصلية» ؟

الشكل النهائي هو اختيار من ضمن اختيارات عديدة لدى الكاتب لترتيب النصوص قرائيا، وبه يضع الفراشة في بقعة ضوء، لتصير النصوص «فراشات دامعة تكمن في المسارب التحتية للنصوص وبناها العميقة» [حسن بقالي]. وهو ربط جميل بين الفراشات والنصوص لم تتناوله القراءات السابقة إلا ضمن المقارنة مع المراحل التكوينية العامة في تاريخ القصة القصيرة جدا [نور الدين فيلالي]. فيما أن الفراشة - في تاريخها العرفاني - تفتح بوابة لتجاوز المواد الحكائية داخل المجموعة نحو مخرجات تركيبية لاشتغال فكري ونقدي لدى الكاتب على عدد من النصوص العربية عموما، والإبداع السردي القصصي تحديدا.

يقتفي العالم في التاريخ والفكر والجمال أثر النحافة، من عارضات الأزياء إلى الآلة إلى النص الفني الذي صارت البرقات الدفينة لفكر الإضمار والاقتضاب فيه تفقس فراشات دقيقة وكثيرة وملونة بالهايكو والشذرة ورسائل الجوال والق ق ج وغيرها. وهاهي الأخيرة تبني

1- نص «مذكرات طفل حزين» - دموع فراشة، ص
2- نص « أسرار الحديقة» - دموع فراشة، ص

صروحها من إصرار قوي استقطب إلى جانب الكتاب عددا كبيرا من الدارسين والنقاد، فأثبت الزمن أن اختيار الإطلال على العالم من ثقب الباب لم يكن نزوة إبداعية عابرة، وإنما هو اختيار أسسه التوجه الكوني نحو «التقزيم» ونحو «النحافة»، فإذا كانت العين «لا تزال مسمرة إلى ثقب العلبة في سهو»[1] وبدهشة كبيرة فلأنها ببساطتها استطاعت قلب العالم لخلخلته. وطبيعي أن أي تحول سواء في التناول والالتقاط أو في التقديم والبناء يفرز «قوة مقاوِمة» مثل حراس معبد أو هيكل أو شرطة آداب في حديقة[2]؛ الشرطة التي ليست إلا وجها بشعا بألوان قاتمة يرسمه طفل ويضحك لأنها لا تكف عن مضايقته بأسئلتها[3].

وتصر الق ق ج أن تظل جنسا منفلتا يأبى الانضباط لشرطي أو حارس معبد، فلا تثبت ضمن دائرة نظرية ما. المحاولات العديدة لتشكيل ملامحها لم تكن غير وقفات في محطات استراحة لرصد سمات عامة فيما يشبه لقطة ثابتة لوصف إنتاج فترة، سرعان ما تتحول وتتجاوز ليجد حراس المعبد والشرطة والباحثون عن الملامح «أبواب منازلهم خلعت، ونوافذها أضحت شبابيك للفرجة المفتوحة»[4].

ومن غير نوافذ ولا أبواب صارت المساحة تتسع، وأضحى الامتداد ثورة، وشمخت الثورة قبل أن تستوي الآن بحيث «لم يتبقّ من معالمها سوى بحر فسيح للغرق»[5]، بحر جذب كُتابا كثرا وهوايات وجنونا ممتدا حتى أننا صرنا «لا نجد مكانا لغرقنا جميعا»[6]، وهو من جهة تراكم يبني الجسد القصصي القصير جدا،

1- دموع فراشة، ص 69
2- دموع فراشة، ص 106
3- دموع فراشة، ص 93
4- دموع فراشة، ص16
5- دموع فراشة، ص 12
6- دموع فراشة، ص5

والذي ما يزال يُنظر إليه بعين الاستسهال حتى غدا كل من «حمل كومة من صحف مستعملة وبضع صفحات من الكلمات المسهمة يتوجه [إليها]»[1]، فيما يعلن المبدع/الناقد أن هذا بالضرورة يظل «خلف الستار» وينتهي، فيما يضع مقابلا للاستسهال هو التعدد بغاية التجريب، والذي سيظل مستمرا كغُرف العرافات المتناسلة[2] بلا نهاية بحثا عن المثال والنموذج الذي يتعسر على الدوام لأن جوقة السرد «لن تستطيع الوصول إلى نغمة واحدة من ألحان المثقف [المثال]»[3]. وتلك سمة الحياة في كل فن.

الأكيد في رؤية حميد ركاطة أن القصة القصيرة جدا ستظل أفقا يقترب ويبتعد، ويجتهد كاتبها لترويضها فتأبى.. ولا يَصِل.. «فهو طفل وهي ستظل دوما فراشة»[4].

أثر الفراشة

«خفقة جناح فراشة في الهواء قد تسبب إعصارا يضرب منطقة ما من العالم»

المسألة هنا تشبه السير معكوسا بالنظر إلى حلم تشواتغ تسو، إن قوة ما بالغة التأثير - في لحظة استنارة - تكدّست متحولة إلى فراشة، فيما يمثل الضوء الحارق خط العبور نحو وجود آخر مختلف ومنفتح بلا نهاية، ماذا لو لم تعبره الفراشة وعكستْ خط المسير؟

إنه انفجار الكبسولة البالغة التكثيف.. لا يُرى، ولكنه لا يزول.

« أثر الفراشة لا يرى

أثر الفراشة لا يزول

1- دموع فراشة، ص 15
2- دموع فراشة، ص43
3- دموع فراشة، ص23
4- دموع فراشة، ص 57

...

هو مثل أغنية تحاول

أن تقول وتكتفي

بالاقتباس من الظلال

ولا تقول»[1]

وأضمومة «دموع فراشة» لا تقول، فهي كبسولة نقدية، إنها تحول بين وجودين لأنها ببساطة «بيان نقدي ببرقات إبداعية عديدة» تبني تنظيراتها من خلال نصوص سردية موغلة الكثافة، مدونات ثخينة، يرقات تحمل بيضات بالغة الإضمار، ومهيأة لانفجار دلالي ولغوي وفكري كانفجار فراشة عكستْ خط المسير...

ألهذا الحد يلتبس السرد والنقد داخل الكتاب؟ أم هو سحر الفراشة وألاعيب الكتابة والتباس البيان والعرفان؟ وهل الالتباس هنا سمة النص أم استيهامات القارئ؟

بعبارة أخرى أ «دموع فراشة» نقد أدبي تشكل في حكايات، أم هو حكايات تشكلت في النقد؟

الحقيقة أن الحدود هنا صارت تشكل إغراء مميزا لا يبدو فيه الأصل أصلا ولا الفرع فرعا، وحيث الكاتب والشخوص قراء «يغرقون من الضحك أو من البكاء، أو من الحسرة»[2] وحيث الكاتب يقتل الشخوص بطلقة واحدة والشخوص تلف غواياتها حول عنقه، فيما القارئ «يصلبنا وحكاياتنا النازفة حتى الموت»[3].

فمن يدير الزمام يقينا؟ ومن يمارس الفعل والقتل والخلق وكل شيء؟

1- محمود درويش - أثر الفراشة، ص 132 - رياض الريس للكتب والنشر

2- دموع فراشة، ص5.

3- دموع فراشة، ص5.

ثمة هنا نفي للأصل ونفي للمركز ونفي للفاعل وبالمقابل نفي للنواقض، وهو بالتالي تلاشي الحدود بين الأجزاء فيما يشبه وحدة كونية يصير فيها التعدد تجليات للواحد المفترض كأصل. هذا التجلي الذي ليس تطابق صور بقدر ما هو دفع آخر ونفي للثبات، أي أنه ديمومة وجود وليس تكرر وجود، يغدو فيه النفي والقتل هو بدء الدورة وهو «الفعل»[1]. مثل فراشة للنقشبندي في رؤيته المميزة في التحول، والتي تنبني على فهم عرفاني يتجاوز الفناء في التوحيد إلى البقاء الدائري الدائم.

الدائرة والدائري

قدّم ركاطة مجموعته القصصية في حوار منشور بكونها (صرخة ضد الموت الذي يسكن حبر الكاتب و بياض أوراقه)، فهي صرخة لأنها ببساطة إعلان للرفض، فإذا كانت تتأسس على بنية النفي في أحد محاورها فإنها بذلك رفض لقيم مجتمعية وعقائد ورؤى قدمت نفسها كمحطات تفرزها العلاقات الانسانية والتفاعلات الحضارية في العالم (الفقر، الخيانة، النفاق، الفراغ السياسي والديني، الإرهاب، الانكسار الثقافي والقيمي...).

ولأنها ضد الموت، فإنها موت للموت نفسه، وقتل للقتل، أي أنها إمعان في القسوة بلا رحمة، ونكاية في العين والقلب والدمع. فمن أين تأتيها الفراشة والحديقة والربيع؟ وهل تتوقف الفراشة عن كونها مجرد فراشة ويختلط اللون فيها والربيع والبهجة بالدمع وبحيرة الحزن؟

لابد أن نشير إلى كون تقارب حضور الدمع في المجموعة (7 مرات) والفراشة (6 مرات) لم يشفع للفراشة من أجل حضور أيقوني

1- يقول ابن عربي: «كل فناء لا يعطي بقاء لا يعول عليه» والبقاء الذي هو سلسلة من التجليات الإلهية هو الحلق نفسه «كل حلقة منها ابتداء ظهور صورة من صور الوجود واختفاء صورة أخرى»

في عتبة النص كما حضر الدمع، حتى من خلال العين المفتوحة الدامعة التي لم تكن غير عين آدمية تجانست من خلال اللون وتلاشي الخطوط مع السماء والسحاب.

يمثل الدمع محورا نازلا فيما تمثل الفراشة الغائبة مقابله، و يشكل حضور قطب مقابل آخر ضربا من التمجيد، أي يصير الدمع مرافعة أولى عن الهامش والأسفل والقابع في الظلمة وفي النفي. ثم ما يلبث كل شيء أن يتوقف عن كونه أفقيا أو عموديا أو يمينا ويسارا ليصير دوائر عديدة متكررة في العين والدمع والبحيرة. ثم يتوقف التعبير عن القطبية وعن المركز والهامش وعن الداخل والخارج الذي تمارسه الذات المتغطرسة للفكر الإنساني ممثلا في العين ومحاطا بأوهام العقل الذي إن سعى لحل مشاكل العالم فإنه لم يفرز غير الدمار والإرهاب والقمع والفقر وكل الأحزان التي أثخن الكاتب بها نصوصه وحكاياته بعنف إمعانا في تفكيك ونقد الثنائية العقيمة للنفوذ والهامش، بحيث لا تخم للدائرة، ولا حدود للجناح.

4- جسد الحكاية (1):
الصوت والصمت:

4-1- الامتلاء في «حكايات مستدركة بهوامش الحلم» لمحمد مهدي السقال

ما الذي يوقف تدفق الحكاية؟

أيكمُن داخل أي عمل سردي تواطؤ أو تعاقد مضمر لإيقاف النص عند نقطة محدّدة؟ أم أن الكاتب -مثل القارئ تماما- يعمد لتعذيب النص تمديدا وتقليصا وفق تسلطٍ محدد سلفا أو مُحدَثٍ لاحقا يشبه فِراش بروكست في الأسطورة؟ ثم كيف يشكل السارد خواتم الحكي؟ أين يقف النص حين يفترق القارئ والراوي، ومن منهما يَلزم فيصاحبه؟

يندرج جسد الحكاية ضمن البناء السردي للمادة الحكائية من جهة، وضمن البناء اللغوي للنص من جهة ثانية، دون النظر إلى تكسير الخط الزمني المنطقي . فإذا كانت الحكاية تتشكل من أربعة أجزاء حكائية مثلا، فإن ترتيبها وفق المنطق الزمني «أ، ب، ج، د» أو وفق التقديم والتأخير، والاسترجاع والاستشراف، وليكن مثلا «أ، ج، ب، د» أو غيره، ونحن في الحالتين معا سنعتبر جسد الحكاية محددا. وبالمقابل فإن الحكاية المفتوحة، ولنعتبرها تتكون من العناصر «أ، ب، ج.» فقط فإننا نعتبر جسدها مفتوحا غير مكتمل،

فيما يشكل امتداد أسئلة المتلقي لما بعد الحكاية، امتدادا افتراضيا لجسم الحكاية مستقلا عن الحد اللغوي الذي ترسمه كتابة النص، بينما قد يمتد البناء اللغوي لما بعد الحكاية إلى «أ ب ج د هـ» كما في النصوص التعليمية حيث بنيتها على شكل: «الحكاية + العبرة».

وتمثل «حكايات مستدركة بهوامش الحلم»[1] مثالا جيدا لدراسة جسد الحكاية في النص السردي من خلال مستويَيْ التضخيم والتنحيل على محوريْ اللغة والدلالة معا. فتقدِّم من خلال أربعين نصا سلسلة من الشخصيات المؤسلَبة « المكرهة على الثبات السالب لمعنى الكينونة» تتفاعل ضمن أحداث متمايزة من حيث الكثافة والبساطة، وباشتغال على الحكاية يحكمه المعنى ويقوده، فيصير البناء السردي في نسيجه الحكائي واللغوي والأصوات والحوارات صدًى وظلاًّ للتصور الأولي للنص والمبني على الفكرة أو الرؤية. وهو اختيار يعمد الكاتب إلى التصريح به في المقدمة في تعاقد يؤكد من خلاله أن انشغاله «ظَلّ انشغالا حادا بالمعنى، لدرجة تناسي المبنى في أكثر من نص» (ص5).

ولكون الكاتب أحد المشتغلين بالنقد السردي في المغرب فإننا ننطلق من فرضية اعتبار الوعي الفني في بناء النصوص يحكمه مستويان (فني ونقدي) دون احتساب هيمنةٍ ما لأحدهما على الآخر من جهة، والتركيز على المعنى الذي تشغله الحكاية في المجموعة من خلال التدفق والتوقف من جهة ثانية اعتمادا على «القفل» تحديدا.

ولنسجل أن عالم النص السردي يمثّل فضاءً تؤطره وتحدّه المادة الحكائية، وتنمّيه وتخلق يقينيتَه ومادّتَه الإقناعيةَ الدراما الداخلية والبناء المحكم للعلاقات العامة للفواعل والأحداث والصراع، فيما

1- محمد المهدي السقال- حكايات مستدركة بهوامش الحلم- دار الوطن- ط 1- 2014.

يمثل القفل بابا مشرعا نحو الخارج، ونحو العوالم العامة للقضايا والانشغالات الانسانية الفكرية والاجتماعية وغيرها، وبقدر تفوق النص وتوفّق الكاتب في نسج القفل بقدر ما يكون الانتقال من الفني إلى الفكري، ومن الحكاية إلى العالم متيسّرا بحيث تكاد تنتفي المراحل وبحيث يصير آخر حرف عتبة نحو انفساح فكري وامتداد أكبر، بالتالي يغدو النص والحكاية منفذا للعبور لا ينتهي عندهما القارئ.

ولمعابر النصوص داخل مجموعة «حكايات مستدركة بهوامش الحلم» أربع تنويعات أو تجليات يرتبها الكاتب وفق رؤية سردية لخلق النهايات والأقفال، وهي جميعها امتداد وخلق الامتلاء، امتلاءٌ يتوزع على محوري اللغة والدلالة التي أسست اشتغال الكاتب وتعاقده الأول.

1ـ الاشراق:

يستند نص «امرأة من زجاج» (ص 25) إلى حكاية مكتملة لرجل غير مكتمل، يحضّر للخروج إلى حفل دون مرافقة زوجته، فيما «يتمنى ألا تطلب رجوع السائق ليأخذها كالعادة إلى بيت العائلة، تُذكره ابتسامته الماكرة في وجهه كل صباح بعجزه عن الانتقام لشرفه كلّما فاتحها في التخلص من هذا العبد الأجلف».

وسيصير ما لم تقله الحكاية والإضاءات المبثوثة بعناية داخل النص والكنايات- ستصير آلة يشتغل عليها القفل في خلق المساحة وفي انفساح النص ولانهائية الحكاية، أي في تغذية هذه الأخيرة لتمديدها وتضخيم جسدها داخل ذهن القارئ. فالنص يبدأ بخلق دائرتين متقابلتين لكلّ من الزوجين: دائرة المحور السلبي الذي مثّلته الزوجة بأفعال منحدرة للأسفل (آسفة، عينين نائمتين، انسحبتْ..)؛ ودائرة المحور الإيجابي التي مثّلها الزوج بأفعال

متجهة للأعلى: (فاجأها، عقّب، يداري، ..)، وهي ببساطة نسخة حكائية للمجتمع الرجولي العربي الذي يصنف العناصر على سلّم الفحولة، وهو تصنيف هش مرتبك مهيّأ للانهيار إذ الأنثى ستعلن «سخريتها» في أول حوار، فيما هو بالمقابل «لن ينتصب خلفها أمام المرآة»، بل سيتمنى (والتمني بشكل من الأشكال نفيٌ للفعل وإرجاء له) ألا تطلب رجوع السائق. وهنا سيخط الكاتب دائرتين من جديد تتأسسان على الفعل، إذ من جهة سنكتشف فجأة أن الزوج عضو في حزب حاكم يقود البلاد مثخنا في فضائحه مع القاصرين، وستتكرر الخيانة في نص «البكر» (ص30)، وسيتكرر انتفاء الفعل أو السلبية في نص «(لعنة الحكومة»(ص36)، فيما هذا الذي أسماه «العبد الأجلف» سائقٌ، سيعيد ترتيب المعادلة مع السؤال: مَن الأحق بالقيادة، أهذا السائق الموفق في كل مرة في الإيصال والعودة بسلام في علاقاته المهنيّة مع الزوجين البالغين، أم هذا الحزب المتعثر في علاقاته المُهينة مع غير البالغين؟ ثم أليس من يقودهم حزبٌ فضائحي، أشبه بقاصرين يمارس رجولته عليهم في التوجيه والفعل والاختيار؟ أليس هذا البيت بيتنا جميعا حيث الحاكم العربي مع الرعية أشبه بزوج وامرأة باردة من زجاج؟ وهل من يقود مجتمعاتنا سواء أكان حزبا أو مثقفا أو إعلاما أو تعليما أو غيرها يحمينا ويحمي هويتنا وتراثنا ويحصننا أم أنه ينخرط في دوامات الفراغ والعبث والتفاهة ويحتاج لمن يحميه أصلا؟...

إن الإشراق الذي يفتحه القفل هنا هو مسافة الابتعاد عن المادة الحكائية، وعتبة الانخراط فيما هو أبعد وأوسع في قضايا الوطن والقيادة والفكر والرهانات القادمة من أجل مجتمع سليم، وهو توليد لأسئلة لا نهائية يشعلها ما تبقى من النص، بحيث يصير الكاتب

مولّع فتائل الفكر فينا، وبحيث يصير القفل نهاية متعة الحكاية وبداية قلق السؤال اللانهائي كما في نص «الذبابة والملك» ونص «الغريب». وهو امتداد لجسد الحكاية بعيدا عن المحور اللغوي للنص، امتداد افتراضي وتشاركي حيث ينتهي عمل الكاتب وينطلق اشتغال المتلقي، فتتعدد الحكاية بتعدد القراء، ويعاد الإنتاج اللانهائي للنصوص غير اللغوية استنادا للنص اللغوي الأول.

2ـ الإشباع:

يمعن الكاتب محمد المهدي السقال في الاشتغال على اللغة بشكل ملفت. ولنسجّل أنه لا يكاد نص يخلو من جمل مفرطة الطول مكدّسة كما لو يحمّل الجمل أكثر مما تطيق، مثلما في قفل «المأساة الإلهية» (ص47): «سأعود لهذه الرؤيا كي أنقحها وأنسج منها قصة قصيرة جدا متى حملتْني على بساطِ دخّان أخضرَ أحلامُ الصحو مع حلول المساء» ، ثم لنعد للمقدمة حيث يعلن الكاتب أنه : « لم يحضر سؤال التجنيس قبليا لنوع مخصوص في السرد، لأن هاجس التفكير في انتماء فني محدد بقوالب وهمية إنما يشوش على المعنى ويفسد العبارة.»(ص5).

كما تنبغي العودة أيضا إلى لوحة غلاف المجموعة حيث صورةٌ لرجل مُطرق خلف قضبان، ولنسجل أن أغلب نصوص المجموعة هي قصص عن الحصار والتضييق واعتقال الفعل والإرادة والاختيار، وهي نصوص تنزع للقِصَر، كما لو أن الكاتب في مزاوجته بين الجمل الطويلة والنصوص القصيرة يعمد لاعتقال فائض الدلالة في كبسولة، تماما حيث يصير الشكل معادلا فنيا للمادة الحكائية، وحيث يصير بالتالي اختيار الكاتب للجمل الطويلة المكدّسة اختيارا بالمقابل لتقزيم حجم النص، إذ أن تفكيك الجملة المشار إليها

مثلا في القفل السالف ستغدو أربع جمل، أي أن مساحة النص وسواده سيمتدان وسيطول النص، وبالتالي فاختيار الكاتب لتقزيم النصوص عبر تكثيف الجمل هو اختيار واعٍ «لنوع مخصوص في السرد»، أمعن الكاتب في تجاوزه وطمسه بالعنوان الفرعي: «نصوص سردية».

إن الإفراط في الاشتغال على اللغة في هذه المجموعة هو اشتغال ذكيّ على القول وعلى الإحجام في الوقت نفسه ، كما في نص «البكر»(ص30)، فيما تخلق مساحة السرد ومساحة الجمل صراعا لمد وجزر الأقفال، بحيث سنجد مقابل قفلةِ الإشراق قفلَةَ التمديد أو الإشباع كما في نص «افتضاح» و « حكاية حماد» و «النفق» إذ يغدو القفل شرحا أو تمطيطا لما أضاءه النص أو فتحا لزاوية جديدة في الحكاية، وهو في كل الحالات تعذيب للنص بالزيادة والتسمين.

قصة «افتضاح» التي تحكي انهيار الفعل والقدرة في انهيار رجولة شخصية الحكاية، هي قصة تتصادى مع نص «امرأة من زجاج» إذ نقرأ القوة الموهومة في شخصيتيْ النصين معا، إلى جوار السلطة والقيادة «مرشّح في جماعة قروية مقابل عضو في حزب»، مع حضور المرأة والمرآة/ الزجاج، مع غواية الأنثى في شكل اقتراح نفسها للحضور، فيما حكاية العجز هي نفسها في النصين، على أنه في نص «افتضاح» ستثير السكرتيرة «الحسرة على ضياع الشباب»، وبعدها مباشرة: « قرّبت (الزوجة) صحن الحمّام مخلوطا بالزبيب والبصل البلدي، ثم تراجعت وهي تمسك بضفيرتيها المسدلتين حتى النهدين.»، وهنا يبدو أن رسالة النص وصلت، إذ كل الإغراء الأنثوي في الطبخة المحلّاة بالزبيب، والتركيز على الضفيرتين والنهدين هو مجموع الإشارات الذكية والبسيطة في آن واحد التي

يحتاجها القارئ؛ بينما تصير العبارة الأخيرة تمطيطا «للحسرة على ضياع الشباب» وإعادة لها بصيغة ثانية إذ «قرأتُ في عينيه خجلا من توالي الليالي بيضاء منذ عام» (ص16). وهي حسرة على ضياع الشباب بصيغة ثانية.

هنا يكون القفل امتدادا ماديا، قبل أن يصير امتدادا للسؤال والعوالم الخارج نصية، ويصير النص مُشبَعا وموجِّها، فالنص عند الحديث عن «الحسرة « يكون قد أوصل القارئ لقراءة الخجل في عيني الرجل من بياض الليالي منذ زمن، وبالتالي تنتفي الحاجة لقراءة الزوجة لعيني الزوج من جديد.

التوجيه الصارم هنا لكاميرا السارد نحو مواطن بعينها -ربما لا حاجة لنا بها- هو معادل فني لقضايا الحصار التي تتناولها الحكايات؛ حيث يصير القارئ نفسه محاصرا، منزوع الحق في الاختيار، يقوده راوٍ صلب وقاس نحو وصف أو مَشاهد بذاتها، فإذا أضفنا إليها كون الحوارات داخل النص تبدو صوتا واحدا بنفس البناء اللغوي والتركيبي لصوت الراوي فإننا نكون مرة أخرى إزاء الهيمنة و التسلط ونفي الاختلاف. بل إن جسد الحكاية هنا يتقلص على المستوى الدلالي ليمتد على المستوى اللغوي عكس النموذج السابق. ويظهر أنهما مستويان يتبادلان المواقع جذبا حيث امتداد أحدهما هو تقلص للآخر، وحيث كلما استأثر الراوي بالبناء اللغوي، كلما صار النص لصيقا به، وكأنما تصير نهاية التركيب هي نهاية النص نفسه.

3- القطع:

إذا كان الإشباع يمثل تمديدا لغويا يتجاوز المادة الحكائية ، فإن القطع يقف على النقيض إذ يقدم نهاية قسرية على المستوى الفعلي الكتابيّ، فيما قد يكون للحكاية امتداد افتراضي في التلقي

وقد لا يكون، أي أن «الإشراق» قد يشمل النصوص المقطوعة تبعا لاختيار توقيت التوقف وتبعا لتقنيات استثارة ذهن المتلقي لإنتاج امتداد الحكاية.

ويقدم نصان داخل المجموعة تنويعَ القطع في القفل وبالتالي أشكال الامتداد في كل نوع، فإذا كان نص «الغريب» (ص11) يقطع الحكاية عند نقطة متوهجة دراميا، وباستئذان جميل، فإنه يقود المتلقي للانخراط في تأثيث البياض واللامقول.. فالمرأة التي اعتُقل زوجها في قضية إرهاب، ستتزوج المحامي الذي راودها وستنجب منه، وستمر العشر سنوات لتكون في لحظة حضور الزوج «سافرة بين الغريبين تسبقها ضفيرتان.». وعند قمة الصراع هذه حيث لا صوت للشخصيات، وحيث يتجمد كل شيء في رهبة وانتظار ردة فعل من أي كان، هنا تنتصب العبارة:

«و لم يُضف الراوي شيئا للحكاية».

وهذا قطع قسري للنص، قطع يوقف التدفق اللغوي فجأة، لكن بمهارة، حيث الحكاية في افتراضها مستمرة وفي نصّيتها متوقفة، وحيث لابدّ من امتدادها في القارئ في سلسلة احتمالات لا تنتهي.

بالمقابل فنص «جنازة رجل» (ص20) يصف فيه الراوي صلاة جنازة، ويرصد المشيعين داخل الأسوار، وترقُّب الناس لطلعة العربة من القصر، ثم سيقف النادل بين الراوي والتلفاز فيحجب الرؤية «منشغلا كعادته بحساب ما تبقى من طلبات الرواد بين لاعب نرد وقارئ جريدة».

فإذا كان نص الغريب يوقف تدفق الحكاية عند ذروة الصراع والدراما، فإن نص «جنازة رجل» الذي يسير إيقاع الحكاية فيه رتيبا بسبب الوصف، يتوقف في لحظة تبدو تعذيبا للنص تقريبا أو

خنقا، وإذ لا يكاد المتلقي ينخرط في النص حتى يجد نفسه خارج الحكاية، فإنه لا يستند لما يحفّز آلة امتداد الحكاية فيها تأويلا وتنويعا واستمرارا، وبالمقابل يستطيع نص «الغريب» توريط المتلقي بحيث يتعذر فكاكه في أغلب الحالات. ذلك أن اختيار توقيت القطع كاشتغال فني -وليس دلاليا فقط- يعد فاعلا في الحكاية نفسها، و يفترض الكثير من الحذر.

4- التكثيف.

«لا وجود لنص أدبي طويل، تلك فقط هرطقة أدبية»

ينبغي الاتفاق أن كل نص أدبي هو عمل يستند الى كثافة، والى تراكُب، وإذ يصير «مدوّنة ثخينة» فإنه لا يمكن الحديث فيه عن البساطة وعن التسطيح كما في التواصل العادي، وبالتالي فكل نص أدبي هو عمل بالغ القِصر تبعا للرؤية الفنية والأدبية. فيما ينجم عن القِصر والكثافة تعتيم جمالي وفني ورمزي وإيحائي يتأرجح بين «الغموض» و «الإبهام» كحالتين في أقصى قطب التكثيف مقابلتين للبسيط، واليومي، والمسطح في القطب الآخر.

وتمثل قصة «العزاء» (ص48) مثالا لنص ثخين نصل فيه إلى قفلة مغلقة بفعل تكثيف الرمز والنص الغائب والإحالات بحيث يلزم التوقف كثيرا للتفكيك والفهم، فالحكاية هنا متراكمة، تتضاعف إلى ما لا نهاية، إذ كلما «تأوي الشمس إلى حضن الأفق، ترانا نرقب تجدد الحكاية»، وليس حضن الأفق غير نهاية الرؤية في غبش المساء وغياب الضوء، ثم بداية الرؤيا في انفرادنا بأنفسنا، تماما كما في أية حكاية حيث صحبة الراوي وإضاءاته مثل شمس، وحيث الغبش والكثافة في أفق القفل حين يتوقف الراوي عن مرافقتنا، فننطلق في انفرادنا بالرؤيا التي يزرعها النص فينا وتجدُّدَ الحكاية.

ولنتأمل...:

جُثّة يلفظها الموج، ونواح، وخيمة، وعويل نساء...، ثم جدّة «بصيرة» تنتظر العزاء وتحكي عن طرد رعاة ماعزها قبل مائتيْ عام.

هنا إضاءة جميلة، فعبارة «قبل مائتي عام»، تستضمر حكاية أخرى، ونصا غائبا لابد أن تقاطعات النصين معا إذا تعددت تبتعد عن الصدفة والاعتباط.

يقول السارد: «يعلو تنادي الأهل بنعي جثة يلفظها الموج»، والتنادي اختلاط أصوات وحركة، وعلوّه زيادة في إيقاع التموّج إشارة للكثرة، فيما اختيار «الموج» بدل «البحر» للفظ الجثة يقودني مع إشارة الكثرة والاختلاط السابقين لاستحضار النص القرآني: « وتركنا بعضهم يموج في بعض» (الكهف 99)، وهي آخر آية في حكاية ذات دلالة في هذا المقام هي حكاية الاسكندر ذي القرنين، فيما على المستوى اللغوي البسيط، ليست المِئتا عام التي تحدثت عنها الجدة غير «قرنين»، وبالتالي يزيد اتصال النص بالنص الغائب من خلال إشارة لغوية ذكية.

فالجدة البصيرة التي لا نستطيع الجزم في حالها من حيث الرؤية أو العمى، إذ البصير هو الأعمى، والبصير هو الأكثر بصرا في آن واحد، فإننا نرجح الاحتمال الثاني أي صيغة المبالغة للتكثير والتقوية، لتقِف في الطرف المقابل لِ «قوم لا يكادون يفقهون قولا» الذين وجدهم ذو القرنين عند السدّين، بحيث أن الجدة ضمن قوم يصف السارد مكانهم ب « تقتعد حافة الصخر، وتأوي الشمس إلى حضن الأفق عند مغربها، وبحيث أن ذي القرنين سار « حتى إذا بلغ مغرب الشمس وجدها تغرب في عين حمئة ووجد عندها قوما» (الكهف 86)، فكأنما هم قوم السارد والجدة على حافة الصخر حيث تأوي

الشمس، وحيث «ترانا نرقب تجدد الحكاية».

فأية حكاية تتجدد في هذا المقام ؟

القوم الذين وجدهم ذو القرنين عند مغرب الشمس لم يطلبوا منه بناء حاجز بينهم وبين «عالم آخر» كما فعل قوم آخرون لا يكادون يفقهون قولا وجدهم بين السدّين وبنى لهم حاجزا يتعسر نقبه أو تجاوزه، وهذا العالم الآخر عند قوم «مغرب الشمس» هو العين الحمئة عند الأولين و «الفنارات التي تلمع فوق بساط أزرق» عند قوم الجدة والسارد، وهؤلاء لا يسعون أبدا لبناء السد من زُبر الحديد والقطر، لذا فإن سبل الاتصال بالرؤية والوصول المادي ما يزال مستمرا بين السارد وأهله من جهة وبين الضفة الأخرى حيث الفنارات تلمع، وحيث الرعاة يصِلون وتتحدث عنهم الجدة بعد مائتي عام وهي تنتظرالعَزاء داخل خيمة.

و«في الصباح تفتح الخيمات عيونها الذابلة خوفا من ظهور الحورية الشقراء، تسحب للبحر أزهار الصَّبَّار من القرية».

هنا تتوقف الحكاية عن منح نفسها للقارئ بيسر، وهنا كثافة بالغة حدّ الإبهام، وقفل موغل في الرمز وثخين بحيث يتسع قلق التلقي والفهم فيه، إذ كيف دخلت الحورية إلى الحكاية فجأة في آخر النص؟ وما أزهار الصَّبار التي ستسحبها؟ ولماذا؟ ثم إذا كانت ثمة حورية تسيئ للقرية وأهلها فلماذا لا يرحلون وهم أصلا أهل خيمات غير ثابتة؟ وكيف يقيمون داخل الخيمات أصلا منذ مائتي عام؟ ولماذا؟.

قفل لا يمنح إجابات بقدر ما يثير زوبعة التساؤلات في الذهن، واشتغال لغوي على المفردات ذات الازدواج اللغوي يجعل الاختيار في قراءة سريعة أمرا صعبا إن لم يكن مستحيلا. فكما الشأن في كلمة «البصيرة»، فإن إمعان الكاتب في تشكيل كلمة «الصَّبَّار»

بفتح الصاد، إمعانٌ في رسالة ما أو إضاءة حكائية ضمن اشتغال فني خاص، إذ «الصُبار» -معجميا- لا تعني غير النبات الشوكي المعروف، فيما لِ «الصَّبار» معنى النبات الشوكي ذاته، ومعنى المبالغ في الصبر. وهنا حضور المبالغة والكثرة من جديد، كما في المبالغة في البصر عند الجدة، والكثرة في تنادي الأهل والبعض الذي يموج في بعض.

في النص القرآني ارتبطت كلمة «الصّبّار» دوما بالبحر والرحيل:

«أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱلْفُلْكَ تَجْرِي فِي ٱلْبَحْرِ بِنِعْمَتِ ٱللَّهِ لِيُرِيَكُم مِّنْ ءَايَٰتِهِۦٓ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأَيَٰتٍ لِّكُلِّ صَبَّار شَكُور» -لقمان -31،

«إِن يَشَأْ يُسْكِنِ ٱلرِّيحَ فَيَظْلَلْنَ رَوَاكِدَ عَلَىٰ ظَهْرِهِۦٓ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأَيَٰتٍ لِّكُلِّ صَبَّار شَكُورٍ» -الشورى -33

وفي سورة ابراهيم -5- ارتبطت بالرحيل من الظلمات إلى النور، فيما اربطت في سورة سبأ - 19- بالأسفار.

فهل هي مصادفة مطلقة أن ينبت الصبار فجأة في حكاية عن البحر والموج ومغرب الشمس؟ ثم ما الذي يدعو حورية البحر لسحْب أزهار الصبار من قرية؟

إن ما يرجح فرضية «الصَّبار» -التي هي صيغة مبالغة الصبر- بدل النبات الشوكي في قفل النص هو تقابلات الحكاية إضافة للنصوص الغائبة، فالسارد يمعن في وصف الخيمة وأنسنتها في «تفتح الخيمات عيونها الذابلة»، وهو فعلُ مقاومةٍ للاغلاق، وفعل انتصار للفتح وللانفتاح والاستيقاظ، وصبر كثير وجَلَد.

ولنعد قليلا، إن فعل «نقتعد حافة الصخر» الذي يجعل صيغة الجمع عند التخم والحافة والحدِّ من جهة، ويستضمر الاستمرار من جهة ثانية في صيغة المضارعة، إضافة إلى تجدد الحكاية التي يرقبها

السارد، هي مؤشرات لديمومة، وهذه الديمومة المرتبطة بالخيام هي فعل إصرار، وصبر، ومقاومة، مثل اعتصام وحركة مناهضة ومطالَبة للعودة إلى جزيرة ليلى التي كانت في زمن ما جزيرة أهل الجدّة ورعاة ماعزهم، فيما الجثة التي لفظها البحر هي منهم بدليل أنهم ينتظرون العزاء، وهي جثة رجل اختار خوض البحر للسفر والرحيل سواء على فُلك جوارٍ في البحر كالأعلام أو رحيل من الظلمات إلى النور حيث «فنارات تلمع» وتضيء وهو دافع سكتت عنه النص.

إن عيون الخيمات التي تحرس أزهار الصبّار، هي رقابة الأهل والبلد لقيم الهوية وممانعتها ضد الوافد الأشقر الجميل والبالغ الاغراء، تلك الحضارة المقابِلة والمهيمِنة على الجزيرة، وبالتالي فإن هؤلاء القوم الذين لايزالون متشبثين بحضارتهم من خلال الخيمات والتجمّع والتحلق حول الجدة وحكايتها هم نفسهم القوم الذي لم يجعلوا بينهم و بين الضفة الأخرى سدا، بل حرصوا على اقتعاد الصخر كل يوم والنظر إلى الضوء القادم من هناك، في انفتاح على الآخر، فيما يمثل الغرقى الذين سحبتهم حورية البحر الشقراء استثناء داخل دائرة الممانعة الحضارية الكبرى، وأعطابا يحزن عليها الأهل ويرتفع نواحهم ويتنادون بالنعي.

هنا رسالة النص قد وصلت. وهنا احتمال ضمن احتمالات متعددة لقراءات أخرى ممكنة، وهنا لابد أن يدخل النص من جديد داخل إشراق، لكن بعد عسر وتوقف. فقفل النص لا يمنح نفسه ببساطة، ولابد من اشتغال قرائي وربط علاقات ورصد إضاءات من أجل التواصل مع النص، لكن لا بد أنها خطوات غير متيسرة في الكثير من الحالات. فالقفل الكثيف هو قفل مغلق، والرهان على متعة النص أولا هو رهان في المحك داخل هذا الاختيار الفني، لكننا ندرجه أيضا ضمن نصوص الإشراق عند افتراض كشف العلاقات،

وتدرجه ضمن نصوص الإغلاق عند تعسرها.

إن جسد الحكاية بدلالة القفل يغدو اختيارا فنيا في اشتغال الكاتب قبل الاشتغال القرائي أو تلقي النص، ذلك أن كل نص لا يتجاوز المادة الحكائية يغدو نصا منتهي الصلاحية بأمد القراءة، وبالتالي فإن الأقفال التي لا تفتح عوالم أخرى داخل ذهن المتلقي هي قتل للنص وقطع لنبضه وإيقاف له في حياة ثانية خارج حدود الورق وسواد الحبر. وتمثل نصوص «حكايات مستدركة بهوامش الحلم» نماذج جيدة لدراسة جسد الحكاية في امتداداتها لاشتغالها بشكل واسع على الترميز واللغة والتكثيف الإشاري، بحيث يصير حصار الدولة وقمع السلط والعرف والعادات وأعطاب المجتمع والفكر التي تناولتها النصوص مقابلا لانفتاح الحكاية واتساعا يخلقه الكاتب بذكاء كبدائل مقابل الحصار والضيق، ومتعة التلقي مقابل ألم الأعطاب.

4-2- البياض في «رعشات» لسناء بلحور

«رعشات»عنوان اختارته سناء بلحور لباكورتها السردية، مقتضب مثل كل عناوين المجموعة، مثل الرعشة نفسها، قوية، غامضة، وعميقة.. يؤول فيها كل شيء الى لا شيء، إلى صمت موجع وممتع، ورحيل لا يحده تخم، والرعشة -بتعبير الكاتبة- «خفيفة وعابرة، تدخل الشعور في حالة طوارئ جديدة ، كما القصة القصيرة جدا، الصغيرة والمحكمة كما خلية النحل.»

المجموعة يؤثثها وعي فني يستند إلى الشكل بوضوح، في مقابل الموضوعة الواحدة وكأنما نصوص المجموعة كلها تمارين تتسلق نحو الفكرة الأزلية، الفكرة التي عششت في آلاف الحكايات من أول الفجر الإنساني إلى آخر حرف في الآتي السحيق: «حكاية العشق». لكن العلامة الصارخة في الأضمومة هو مخاطرتها، هو اللعب في الحدود، قريبا من ألغام الأدب التي يحذرها الأدباء.

ذاك «العشق». الموضوعة المبتذلة التي أنهكتها حروف البدايات الأولى للكتابة، وأنهكتها أقلام الرومانسيين، شعراء وروائيين، وقصاصين.. حتى «العشق» صار التيمةَ الأصعب في سلّم الحكايات.

ترى هل يقول نص آتٍ شيئا آخر غير «وله وألم وفراق ومتعة اللقاء»؟

فإذا اختارت سناء بلحور التيمة الأصعب، فربما لأنها لم تأبه بالموضوع أكثر مقابل الملكة الابداعية، ومقابل الشكل الفني

عموما، فيما يشبه «تهريبا للحكي»[1] و«هربا من الحكاية» في الآن نفسه، وليست نصوص المجموعة غير تجليات لنص واحد بأكثر من صورة. نص يحمل ألم امرأة وصوت امرأة ورحيل امرأة في «الرحيل» حاضرا وغائبا، نص محكي بالصوت نفسه، صوت الراوي العالم، المخفي في مكان ما، والمطل على العالم؛ نص لا حوار فيه ولا حرية للشخصيات.. وهي سمة النصوص السبعة والخمسين كلها.

ضمير الغائب، والصوت الواحد، والموضوعة الواحدة، والراوي العارف بكل شيء، والذي يقودنا عنوة حيث يشاء.. عناصر تتضافر من أجل كتابة قاسية، صعبة اختارتها سناء بلكور لإصدارها الأول. فلا غرو أن تأتي نصوصها نمطية، متشابهة، كأنما هي احتمالاتٌ عدّة للنص الواحد.

وفي تقديري فقد وفّقت -بالمقابل- وبشكل كبير في الاشتغال على الشكل الفني، والجمال اللغوي إضافة إلى اختيارها الضمير الغائب الذي دعم الجو العام للمجموعة لخلق الصوت الأنثوي المقصي، الصوت الذي شغل مساحة أوسع من الصرخة؛ حيث الصمت، وحيث البياض معادلا للحضور.

«رعشات» كتابة تحتفي بهذا الصمت. بالبياض وباللامقول. فيصير سواد الحبر فيها مقصيا، مرميا الى أسفل الهامش بشكل مقلق بصريا، وبحروف صغيرة تشبه عربات الباعة جانب الطريق، ثم بمساحة البياض التي تتجاوز ثلثي مساحة الكتاب حيث يصير اللاحِبر هو القول في مفارقة فنية وكتابية بليغة، ويصير الصمت والغياب هما صرخة الأنثى التي تتوزع على كل النصوص، «فتتبعثر

1- حميد ركاطة- القصة القصيرة جدا (قراءات في تجارب مغربية)- منشورات وزارة الثقافة- المغرب- ط1، 2013- ص 257

كل مشاعرها على حافي البياض»[1]، وتتسلق لغة الغياب حيث ضمير الغائب غالبٌ ليس «في إطار لعبة التخفي» - كما فهمها بلكوردي ذات قراءة-[2]، ولكنها لعبة العاشق في أسمى تجلياته عند الصوفية، ذاك الـ «هو» الذي أحبه العاشق الصوفي واشتغل عليه مثلما اشتغل في الآن نفسه على البياض في نورانيته، وذلك الـ«هو» الذي لا يعني غير الوجود النوراني الأبيض الذي يتجاوز الحضور بالعين.

فحين يقول العارف: «قد زُجَّ بي في الأنوار»، يكون قد أعلن نهاية الإضاءة، ونهاية العين، ونهاية الحيز، وانتقل إلى «الرؤية بالقلب»، رؤية لا مكان فيها لشيء آخر غير البياض، تماما مثل «نجمة في قلبه، لا يراها أحد سواه»[3].

وهناك، على الطرف النقيض تماما، يقف أساتذة الأدب ومعلمو الكتابة. يحثون تلامذتهم على السواد، على شغل الحيز، على هيمنة الحبر، وعلى الضجيج، هناك حيث لا تكون نجمة الصوفي التي «كلما نادتهم ما استداروا، فتدرك آنئذ أنهم بأسماع صماء»[4]... وهناك حيث يصير الحبر صمما، ويصير البياض إنصاتا عميقا، وحيث كل نص «لا ينبس بكليم، فيما جسده كله كلمات»[5].

البياض ليس فراغا، إنه الامتلاء، تلك الخلطة التي يستحيل عبورها، ويستحيل تفكيكها بالحواس، تماما كالقرص الملون في حركته الدائبة حيث يختلط اللون باللون ويستحيل الكل بياضا لا شبهة فيه.. الفراغ رهيب، فيما البياض عميق وهادئ، لذا تقرأ الناقدة الألمانية «ماريانه كيستنج» قشعريرة الزنوج في علاقتهم بالأبيض في

1- سناء بلحور- رعشات- التنوخي للطباعة والنشر- الرباط- ط1، 2012- ص 28
2- نور الدين بلكوردي- ثنائية العشق و الموت في «رعشات « – عن موقع مجلة «آي الثقافة
3- سناء بلحور- رعشات- التنوخي للطباعة والنشر- الرباط- ط1، 2012- ص 13
4- نفسه ص 11
5- نفسه ص 25

قصة إدكار ألان بو Edward Gordon Pym بكونها الرعب الناجم عن مواجهة الفراغ، (فراغ عالم لا رب فيه ولا إله)، وبالمقابل ينتصب الإله (موررونجو) - أرفع إله في كينيا - ليوصف بأنه (مالك البياض)[1]، فيما ابيضاض عيني يعقوب -عليه السلام- رحيل عميق عن عالم الزيف والكذب والصور الخادعة ،إلى عالم الصفاء حيث اشتعال البصيرة، والاتصال الأبدي بابنه هناك حيث لا يراه أحد ولا يعرفه أحد، وحيث يجد ريحه لولا تفندون. البياض عينه الذي تختار سناء بلحور أن تشعل فيه وعبره وبه كل حكايات السواد، في نص يفضح عتماتنا الاجتماعية، وعتماتنا الإبداعية، والسواد الذي يلبس عواطف العالم ممثلا في «امرأة»، بنصوص بالغة الاقتضاب موغلة في البحث خارج المادة الحكائية، وممعنة في الاشتغال على تضاريس الصفحة التي لا يبلغها الخط والحبر في «ورقة بيضاء.. (مثل) مرآة مشاعرها الصافية (...) بيضاء تفضح كل سواد معكر»[2].

1- معتصم زكي السنوي- الأبيض.. لغة الصمت بلون الغيمة. عن موقع مجلة «المدى»
2- سناء بلحور- رعشات- ص 12

3-4- الإرجاء في «رسائل الرمال» لعبد الواحد كفيح

في الكتاب الهندي المسمى «محيط الأنهار الذهبية» تحكي ببغاء سبعين قصة لامرأة سافر زوجها وأرادت أن تتخذ خليلا، فتقصّ الحكايات في ليالٍ متتابعة بحيث تتوقف في كل مرة عند مواضع محددة تشتاق فيها المرأة لسماع بقية الحكاية في الليلة الموالية، واستمر الحال حتى عاد الزوج، وبهذا ألهت الببغاء الزوجة عن الخيانة.

وفي الليالي العربية الشهيرة ثمة نفس الإطار تقريبا يؤطر الحكايات، إذ تلهي المرأة زوجها عن القتل في عدد من القصص بحيث تتوقف في مواضع معينة وتؤجل السرد.

وإرجاء السرد في الكتابين هو امتداد ليس للزمن الحقيقي فحسب «أي تعدد الليالي»، وإنما لزمن الحكاية والحكي معا. فيصير الإرجاء جزء من النص، مشغِّلا -إلى جانب المكونات السردية الأخرى- لمتعة التلقي.

وإذا كان «الإرجاء» هنا يشْغل زمنا فعليا هو فترة الصباح ليبدأ الحكي في الليل، فإنه في نصوص لاحقة يظهر في مساحات أقل، ومع الطباعة الحالية يصير الارجاء اشتغالا داخل النص بأدوار الوحدات الحكائية حينا، وبنقط الحذف، والبياض حينا، وبتوزيع الفقرات والعودة للسطر أحيانا عديدة..

ولعل أغلب نصوص مجموعة «رسائل الرمال»[1] تمثل نماذج

1- عبد الواحد كفيح- رسائل الرمال- منشورات ديهيا- ط1- 2015

جيدة تمعن في الاستناد إلى الإرجاء ضمن اشتغال الكاتب على تنويع الإيقاعات السردية، وبالتالي تقدم حقلا خصبا لدراسة «فتنة الزمن» وتطويعه لصناعة الإمتاع في الحكاية.

1- السردانويا

إن امتداد الحكاية في نص «شهرزاد» داخل المجموعة، وتدخّل السارد هو تحقيق للإرجاء مرتين، مرّة حين يصير هذا النص نفسه هو الحكاية المرجأة لكتاب الليالي، إذ الكاتب يبني عوالم جديدة لشهرزاد في علاقتها بزوجها، أو بالشعب، أو في ولادتها لبنت؛ ومرّة أخرى حين يقفل الكاتب النص بالعبارة: «وكان ما كان..» فاتحا بذلك أفقا ممتدا للآتي الممكن ولاستمرار التخييل، بشكل تنتفي معه النهايات، فكأنما السرد ممتد لا خواتم له، وكأنه أشبه بإدمان لا يهدئه غير الحصة اليومية من الحكي، وأشبه بهستيريا التشبث بالحكاية، وهما تحديدا ما أصابا شهريار في رسائل الرمال. وأسماه الكاتب «مرض السردانويا».

والسردانويا هو الشغف نفسه الذي احتل شهريار في «ألف ليلة وليلة»، واحتلّ المرأة في «محيط الأنهار» وكان سببا لامتداد الحكاية من جهة، وإيقاف الخطيئة من جهة ثانية: (الخيانة والقتل). وربما يصير هو نفسه الذي يحتلنا جميعا لمتابعة نص، وإكمال رواية، أو مجموعة قصص، أو شريطا ما..

ولعل موقع نص «من قتل الجثة في ثلاجة الموتى» داخل المجموعة يصير ذا دلالة قوية ورهانا ورسالةً ضمن رسائل الكاتب، فهو كبوابة، وكمَعبَر أوّل، يتوزع -طباعيا- على خمس صفحات، يُمثل نصفُها (أي صفحتان ونصف) اشتغالا على الإرجاء، وبناء مقصودا للانتظار، ولحقن السردانويا في دم القارئ:

«(...) حدث ما لم يحدث طيلة ثلاثة عقود (...) حدث ما لا يتصوّره عقل(...) لم يسبق لي أن عضضت لساني بقوة كما أعضه اليوم (...) ما رأيته كان أمرا غريبا ومفجعا حسبته وساوس نبتت في ذهني ، لكنه أمر حقيقي(...) كما أني متأكد أن لا أحد منكم سيصدق قصتي... « وهلمّ إرجاءً...

ولابد إذن أن تشغل الحكاية الرئيسة هنا مساحة أقل مما كان لها، فيصير إعداد المتلقي وتشويقه وخلق الفضاء النفسي للتلقي جزءًا أساسيا من النص نفسه، ويصير انتظار القارئ تمديدا للحكاية التي يعلنها العنوان - بشكل شفاف- ويصير الامتداد مصدرا للمتعة ما دام «إطنابا في غير خطل» -كما قال الأعرابي-.

والإرجاء ليس مجرد امتداد للحكاية فقط، ولا خلقا للفضاء النفسي للتلقي، ولا تحقيقا لمتعة التعب والانتظار فقط –كما يرى الجرجاني-[1]، ولكن -وهذا هو الأهم- قياسا لنبض التلقي، وللتوريط، وللسردانويا.

ولعل نص «رسائل الرمال»- الذي اختار الكاتب عنوانه عنوانا للمجموعة ككل - يشتغل بذكاء على هذا الاختيار، فثمة رسائل يكتبها أبناءٌ لوالدهم الذي لا يعرف الكتابة ولا القراءة ليحملها مع زاد للصحراء حيث يرابط، وبعد كل مدة يرسل رسالة منها لأبنائه وزوجته. الرسائل المرجأة هذه تصير قياسا لنبض الحياة، تماما مثلما تصير الحكاية المرجأة قياسا لنبض التلقي.

«فاحتمال النَّصب» في كلام الجرجاني، هو الإضاءة المضمرة في نص «طويجين الجارة وطويجين الساحر» (ص59)، إذ رغم أن الأول

1- «ومعلوم أن الشيء إذا عُلم أنه لم يُنل في أصله إلا بعد التعب، ولم يُدرك إلا بعد احتمال النَّصَب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه» عبد القاهرالجرجاني- أسرار البلاغة- تح. الفاضلي- المكتبة العصرية - بيروت- ص 110

لذيذ وشهي، إلا أن سهولة امتلاكه لم تشفع لاستمراره، فيما بالمقابل ظل الثاني مؤجلا باستمرار وممعنا في الإرجاء وممتعا، وبالتالي ظلّ دائم الحضور والامتداد ولا ينقطع. وتلك تحديدا سيرة «الحكاية».

2ـ نفي الزمن

ثمة صورتان لنفي الزمن في «رسائل الرمال»، ولعلهما معا نتاج الإرجاء بصيغتين: إرجاء الزمن الماضي، وإيقاف للحاضر.

الأولى تفضي إلى»وحدة الزمن»، حيث يصير الماضي والحاضر فترة حياة واحدة يسكنها الجميع في خليط من الأزمنة والانجازات والنصوص معا، كما في نص «أصدقائي الخالدون» (ص23) حيث حصان دون كيشوت وناقة بني عبس و أورسولا جدّة آل بويندا، وحي بن يقظان، وعنترة، وسعيد مهران، وزوربا، وآخرون.. يقيمون جنبا إلى جنب، ويتحركون في الفضاء والجو الدرامي نفسه.

والمسألة هنا لا تتعلق بتعدد زمني بقدر ما هي وحدة للزمن و تكديس له، ويغدو هذا الزمن طبقة ثخينة من أزمنة أخرى كما في نص «علق القصة وغلق الباب» (ص 63)، حيث تتكدس قصص العابرين بأحداثها وأزمنتها في غرفة داخل فندق. وهي تمثيل رمزي ذكي لنفي الزمن، سيعلنه الكاتب لاحقا في نص «لهذا كفرت بدين الديك» (ص69) حيث امرأة تنخرط في الغزْل في انتظار الحبيب، والغزْل هو المعادل الحكائي للزمن، ما يعني أنها تنخرط في منطقه واستمراريته وهيمنته، إلى أن تختار في النهاية -بعد عودة الحبيب- قتل الديك الذي ليس غير ضابط الزمن بصياحه في فترات معينة، لتعلن: «لست في حاجة إلى من ينتزعني من صدر حبيبي عندما يصيح (الديك) دون استئذان كلما أطل الفجر» (ص73) فيصبح هنا الانحياز للمتعة /حضن الحبيب موجبا لنفي الزمن عبر إيقافه.

الإيقاف الذي سيبنيه الكاتب على مدار نص كامل هو «في أقل من دقيقة» (ص17)، حيث استبقاء الزمن وتمطيطه، وإعادته «عند كل وقفة إشارات المرور» (ص20).

ولأن الإرجاء وإيقاف الزمن هما اشتغالان أساسيان ضمن الاشتغال السردي عموما، فإن رسائل الكاتب من خلال «رسائل الرمال» هي إضاءات بالغة التشفير يفضي التقاطها إلى تفكيك النص السردي، وتشريح المتعة التي يخلقها؛ فيما تمثل النصوص جميعها تطبيقا عمليا لرؤية فنية زاوجت بين الخلق الجمالي الذي تتحقق به لذة النص، وبين الاتساع الفكري الذي تكشفه قصص تتناص مع غيرها ، و قصص أخرى تستحضر تاريخا قرائيا متنوعا من قراءات الكاتب عبد الواحد كفيح، الذي استطاع بخلطة الحكواتي ومهارة الساحر ولذّة الأديب أن يمنحنا نصوصا مخاتلة بالغة الإمتاع.

5ـ جسد الحكاية (2):
البناء والتفتيت:

5ـ1ـ التكرار في «ماروكان» لمحمد العتروس

1ـ الدهشة والاختلاف

لنتفق -بدءًا- أن كل نص هو مجموع الإجابات المفترضة عن أسئلة ما. الأسئلة التي يشتغل الكاتب عليها دلاليا وجماليا في الآن نفسه، وهذا الافتراض يستلزم وجود تراكم وترتيب وحركة إلى الأمام، أي أن النص يستند إلى سلم تؤثثه درجات هي بنيات صغرى، وهي في الآن نفسه إجابات أولية مرتبة وفق رؤية خاصة ورسالة جمالية بالأساس لتبني هرماً يشتعل في نهايته السؤال الأكبر الذي أسس عليه الكاتب اشتغاله أصلا.

وكل إجابة تفترض إشباعا دلاليا وفنيا يسمح بالانتقال إلى السؤال الموالي؛ بيد أن كل طفل يعشق تكرار سماع الحكاية نفسها عدة مرات، فهل للإشباع المفترض هنا علاقة بالتكرار؟

إنه يعيد متعة الإجابات، متعة الامتلاء، متعة الدهشة الأولى للاكتشاف إلى حد لا نهائي.

وحين نوقن أن الكاتب الذي ينجح في إيقاظ الطفل الذي يسكننا يكون قد نجح في ربطنا إلى النص وأسئلة النص في الخط الحلزوني اللانهائي ويكون أيضا قد منحنا فرصة العودة للمتعة الأولى: متعة

التكرار، والإعادة، والتراكم: تراكم الإشباع. فهل نكون حينها قد سبحنا في النهر مرتين؟

كان هيراقليطس قد أجاب في معرض الكناية عن التحول والحركة الدائمة. وكان كتاب «ماروكان» قد أجاب أيضا في معرض البناء والتكسير وإعادة البناء والتكسير معا، ضمن دائرة حلزونية لا نهاية لها، اختار الكاتب «محمد العتروس» الاشتغال عليها سردا وفي سبكٍ سياقي يتجاوز التوكيد والتثبيت والتكرارية.

وقد كان السجلماسي بين هذا وذاك، في «المنزع البديع»[1] يسميه «البناء»، تلك الإعادة المحيلة على السابق في اللفظ الواحد أو «الإطلاق المتحد المعنى» بشكل يمنح تراكيب النص تعالقا وبنائية في الآن نفسه. يسميه جاكوبسون «التوازي» سواء على مستوى تنظيم البنى التركيبية وترتيبها، أوفي الأشكال والمقولات النحوية أو الترادفات المعجمية أو تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية... وكل هذا بغية تحقيق الانسجام من جانب والتنوع من جانب ثان[2].

فإذا كان كتاب «ماروكان» يمعن في الاشتغال على التوازي التكراري سواء من خلال العناوين الداخلية : (من علم الحاوي- من علم الكهان/ ماروكان «11 مرة»/ جدي والمصعد- جدتي والكفن / امرأة - امرأة أخرى) أو من خلال البناء الحكائي داخل بعض النصوص (نص «سقوط»، ونص «الكأس المرة») أو من خلال البنى التركيبية (فرح كالحزن، جذور، ماروكان8 ، كسر... وغيرها) - فإنه لا يكتفي بمنح شهوة الإجابات فقط ومتعة إعادة الامتلاء الطفولية، وإنما خلق أضمومة كروية، تجعل الفعل السردي

1- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع- تحقيق وتقديم: علال الغازي، مكتبة المعارف ، الرباط- المغرب، ط1-1980م- ص476 وما بعدها

2- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون- ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988م- ص106

والحدث وأزمنة النصوص دائرة تتجاوز معهوديتها إلى التفكير فيها كـ «مُطلق» و كـ «لانهائي» حيث لا بداية ولا نهاية لعوالمها، تماما مثل المتجمهرين الذين –منذ زمن ما- «وهم ينتظرون أن يعرفوا البداية كي يعرفوا النهاية، وأن يعرفوا النهاية كي يعرفوا البداية»[1].

وجدير بالذكر أن البنيات المتوازية جميعها داخل المجموعة، استطاعت أن تمنح العمل ككل تموجات لا نهائية ، بحيث أن كل موجة تتشابه وتختلف في الآن نفسه، تتقاطع مع غيرها وتفارقه في الآن نفسه، وكل منها تقدم خطوة داخل البناء الدرامي والسردي والجمالي ، سواء للنص الواحد أو للعمل ككل، فصارت أشبه بثمار الجنة، «كلما رزقوا منها من ثمرة رزقا قالوا هذا الذي رزقنا من قبل وأتوا به متشابها».

2- النص الصوتي

البياض..

لعل التوزيع الكاليغرافي داخل مجموعة «ماروكان» يتم ترتيبه وفق تصور سردي وجمالي، فأن يمنح الراوي مساحة الصمت الذي يوازيه البياض داخل النص هو إعطاء الجملة متسعا أكبر من الغلاف الزمني للقراءة من جهة، وإحجام عن الكلام من جهة ثانية. وهو إمعان آخر في التشبث بلحظة الامتلاء، بالإجابة الأولية لسؤال ما، وبالعودة للطفل الأول.

أليست الجمل المترابطة بالتجاور غير إعادة لتجربة الطفل في الكلام؟

يقول الراوي:

«امرأة سمراء جميلة.

رجل أبيض وسيم.

1- ماروكان، محمد العتروس- منشورات ديهيا ، مطبعة الجسور، وجدة-المغرب، ط 1، 2012 م . ص 21

امرأة قادمة في قافلة من الصحراء.

رجل من قبيلة بني يزناسن في عصبة من الرجال.

رجال أغاروا على القافلة. اقتسموا الغنائم.

الرجل لم يرض بغير المرأة.

المرأة حاولت قتل نفسها.

الرجل حملها على صهوة جواده وغاب خلف الجبال.»

إنها عودة لبداية اللغة، عودة للنصوص الأولى المكتوبة على الصخر لشعوب قديمة، عودة لتهجي الطفل وتأتأته.. وفي العودات كلها احتفاء باللقطة، منح كل جملة مساحة كافية للبروز، ومنح إجابات النص متسعا للغوص ، للتفكير، وكأننا إزاء لقطات عديدة متجاورة وبطيئة. تمطط الزمن فلا يتساوى زمن الحكاية والزمن الحقيقي، وتمثل العودة للسطر معادلا بصريا للستار في المسرح للانتقال في الزمن والمكان.

يتكرر هذا الاشتغال في نصوص عديدة (باب أزرق، باب أبيض- ماروكان9- الكأس المرة...) ويتضخم البياض بحيث يوازي السواد، ويغدو الاشتغال على القول قرينا للاشتغال على اللاقول، تماما كما يمنح الحكواتي متسعا للصمت في حكايته، وتماما كما لو أننا ننصت للراوي، فيغدو توزيع الجمل والتراكيب معادلا لتصور الكاتب للالقاء، يتجاوز به النص القرائي إلى النص الصوتي. فيما يصير توزيع الفقرات وتجاورها أشبه بمقاطع سينمائية نلمس فيها تحرك الكاميرا وتراكب المشاهد واللقطات في مونتاج يخلق الدلالة التي تتجاوز المقول والمصوَّر نفسه، كما في القولة الشهيرة للمخرج الروسي «أيزنشتاين» (1+1=3)، في إشارة إلى الدلالة الثالثة الناتجة عن تجاور لقطتين.

3ـ في اتجاه الحكاية

من هوميروس إلى آخر حرف في الآتي السحيق، سيظل الأدب بساطا سحريا ينقل الفكر والفرد والمجتمع والقيم إلى التغير؛ تغير يتأسس أصلا على متقابلين، وعلى التجاوز، وعلى النقد، فيما التجاوز يتأسس على زحزحة بنيان ما، وعلى الإدهاش، والإقلاق.

إقلاق تمعن مجموعة «ماروكان» في إشعاله من خلال سيرة المهاجر المغربي في أوربا في دلالتها الأولى البسيطة، غير أنها في مجموع نصوصها دعوة ذكية للذهاب أبعد من ذلك. إنها سيرة الذوبان الحضاري. يقدم فيها الكاتب «الجد والأنا وتاريخ العائلة» كأعمدة للحكاية. فإذا كان الجدّ الذي لا يتخلص من تراثه، وتاريخه، في أسمى علو حضاري ممكن (يمثله المصعد)[1] فإن الانبهار بالآخر بفعل ضوئه الحضاري وألقه، وجاذبيته (فرنسا)[2] ينتج «أنًا» منقادة، لا تتتأسس إلى على رأي الآخر وانفعالاته وبناءاته الفكرية وخلاصاته البريئة وغير البريئة، بحيث لا يمكن العودة إلا بزحزحة أقوى للهشاشة، وتكسير عصا الجد على المناعة المهلهلة[3]، من أجل خلاصة قوية ولو على فراش الموت: (أن السم يقتل الانسان كما يقتله النسيان)[4]، سمّ المورود، ونسيان الموروث.. وتلك حكايتنا جميعا.

حكاية فكر مخصي، مثليّ، عاهر، ومثير لشهية الآخر اختراقا و تغلغلا[5]، صار بفعل حصار في الداخل و نكران خارجي مشتتا بين تراث لم يتجاوز في علاقته به مستواه الحكائي «الناصري في

1- نفسه – ص 30
2- نفسه، ص27
3- نفسه – ص 27
4- نفسه – ص14
5- نفسه، ص 13، ص 24

استقصاه»[1]، وبين اعتراف معدوم من الخارج «في عدم اختصاص لاهاي». ولم يتجاوز تدخل مفكريه للإصلاح غير تورية التنكيت بين «أومو homo» و «أريل» في استكناه جميل للعفن الداخلي من جهة والتنظيف الآتي من الخارج من جهة ثانية.

وإذا كان الإصلاح الفكري للمجتمعات لا يتم إلا بالفكر نفسه، فإن أمنية «المثقف» داخل النص أن يصير الكتاب في وطنه «إدمانا» مثل الحشيش تماما. إدمان لا يمثل غير تهمة توقظ حواس الآخر الحضاري وتستنفرها ضده[2].

وبتركيب سردي يستند على التوازي التكراري، والصوت، والمساحة الزمنية للحكاية، والانتقال السينمائي يختار القاص محمد العتروس الاشتغال في مجموعة «ماروكان» على الشكل الأنسب لحكاية النقد، وبين مساحة التكرار ومساحة الزمن متسعٌ لرؤية تسمح بالتقييم، وتسمح بنصب مرايا وكراسي ثابته لإطالة النظر للذات وأوهامها الحضارية.

«ماروكان»، التي ليست غير الـ «نحن»، بصيغة ضياع، بصيغة الهوية المتشظية بفعل القوة الحضارية للآخر، وبصيغة الإقلاق –هي دعوة للنظر إلى الذات في لقطة ليست بربطة عنق وخلفية أنيقة، ولكن بكل التشوه اللغوي والفكري والحضاري؛ والذي لم يكن غير انزياح غير لائق في التاريخ الطويل للأمة.

1- نفسه ص 17
2- نفسه ص 29

2.5. التجاور في « www.لعب.com»
لمنى وفيق

حين قال الحارث بن أبي شمر الغساني لكاتبه المرقش «أنك إذا مذقت بين ألفاظك بغير ما يحسن أن يحذف، نفَرت القلوب عن وعيها وملّته الأسماع واستثقلته الرواة»[1] فإنما كان يعي سحر بناء الصوت والصمت في الكتابة بشكل عام، هذا البناء الذي يمثل عمق وأساس كل إبداع شفاهي أو كتابي أو بصري، ففي الشعر مثلا يتأسس على تناوبات شبه صارمة في قانون الشعر العروضي تحديدا، وفي السرد على تناوبات من خلال التحبيك والتتالي السردي والتقديم والتأخير وغيرها، وفي التشكيل على توازنات المساحة باللطخة والفراغ أو مستويات الألوان.

وفي الإبداع اللغوي فإن توزيع الصمت والصوت بتجاور أو انفصال الجمل والكلمات والفقرات داخل العمل الأدبي فاعلٌ أساسٌ في خلق التذوق الفني. ولا شك أن الاهتمام بتوزيع الصمت ومواطنه عُدّ صناعة وملكة قد تتجاوز الاشتغال على الصوت والقول والفكرة ليس لبناء المعنى فقط ولكن لخلق الجمالية أساسا؛ فـ«استثقال الرواة» ليس إلا إحدى السمات الأساس لعدم انتشار العمل الفني (شعرا كان أو نثرا) بسبب ضمور جماله وفتور إبلاغه وتواصله لدرجة أن عبد القاهر الجرجاني اعتبر الفصل والوصل -الذي هو توزيع الصوت والصمت بين الجمل بالعطف أو تركه- عِلما «لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخُلّص والأقوام طُبِعوا على البلاغة وأوتوا

1- الصناعتان- أبو هلال العسكري- ت. عيسى الحلبي ومحمد البجاوي ومحمد أبو الفضل- ط 2- دار إحياء الكتب- 1952- ص 499

فنّا من المعرفة في ذوق الكلام»[1].

وفي السرد تحديدا، لا بد أن اختيارات الكاتب في قطع الجملة، أو الانتقال إلى الفقرة، تمثل مشكِّلا من مشكِّلات النص، وهي اختيارات واعية لا تخرج عن الاشتغال الفني والدلالي للنص، حيث يصير الصمت والصوت معا على نفس الخط، وحيث يكون تسريد الصمت موازيا تماما لتسريد الصوت.

ولعل مجموعة «www.لعب.com»[2] تمثل نموذجا مناسبا لدراسة هذا التوازي.

وإذا كان العنوان مقتبسا من داخل المجموعة فإنه حقا اقتباس موفق حيث النصوص كلها يجمعها رابط اللعب، لعب سردي تغدو معه الحكاية كتلة من أطياف وتواريات حينا وظهور أحيانا أخرى، سيصير القارئ عبرها مضطرا لتجميع خيوط كثيرة فيما يشبه لعبا قرائيا لبناء فهم النص؛ ومضطرا لتجميع ما تم فصله وتفتيته لتغدو القراءة ترتيبا جديدا يبني التجاور داخل النص وداخل المجموعة، على ثلاث مستويات:

1ـ مستوى فصل الكتابة:

تنبغي الإشارة أن مجتمع الأضمومة هو مجتمع مفكك، معزول عن بعضه، لكل إطاره الخاص الذي قد يكسره بلا مبالاة (ص13)، إلا أن الكاتبة سترتب الجميع داخل إطار واحد كبير (ص13)، وستصير أشكال الكتابة مقابلا رمزيا للإطارات، حيث تفكك الحكاية وتفكك مجتمعها يقابله تفكك النص البصري.

يقول السارد:

1- دلائل الإعجاز في علم المعاني- الإمام عبد القاهر الجرجاني- تحقيق د. ياسين الأيوبي- المكتبة العصرية- صيدا، بيروت- 2011 – ص 239

2- «www. لعب. com»- منى وفيق- آفاق للنشر والتوزيع- مصر- ط 1- 2012

«الحمل: بَنَفْ..، الوجود: بَنَفْ..، العدم: بَنَفْ..، الشرّ بنفسجيّ. نعم» (ص12)

فإذا كنا اعتبرنا في نص «ماروكان» أن الجمل المقطعة هي عودة بشكل ما إلى البدايات الأولى، إلى تأتأة الطفل، فإن تقطيع الحروف يصير أبعد من ذلك، حيث الزمن القرائي يتمطط أكثر، وحيث زمن النص يصير أطول، وهذا الشكل أشبه بإضاءة ممتدة، إنه إيقاف لحظي للقراءة ولزمنها ، فعنوانٌ من مثل « هـ و ة ر ل» (ص 39) يجبر القارئ حتما على لحظة تأمل ولحظة لعب بالحروف قد يقود ترتيبها الى أكثر من احتمال واحد (بكلمة أو بكلمتين)، و لا يتم الحسم فيها إلا بعد زمن ثان هو زمن قراءة النص، وهو غلاف ينضاف لزمن قراءة وترتيب العنوان. وهو بالتالي اشتغال في مساحة لا يقين فيه (اشتغال داخل مدة الاحتمالات) حيث «يخيم البياض على المكان..]وحيث[تبدين متعجّلة» (ص 39)، ولا مجال للاستعجال. فيما الكاتبة تمعن في تمديد مساحة البياض عبر فصل الجمل بنقطتين في أغلب النصوص (ص 33، 39، 62، 66...) ، وهو افتراض لصمت مضاعف أثناء القراءة الصوتية، وأيضا عبر إزاحة الكتابة على الصفحة إلى أقصى اليسار (ص 14، 63)، فيما يشبه صمتا سابقا للقراءة، و«الصامت -بتعببير الجاحظ- ناطق من جهة الدلالة» ، ودلالة الصمت الموزع - بدء من فصل الحروف وانتهاء بفصل الأسطر عن بدايتها في الصفحة ، مرورا بفصل الجمل عن بعضها، وفصل كلمات الجملة الواحدة - هي دعوة صريحة للتوقف والتأمل في مجتمع الحكاية الذي ليس غير «نحن»، الذين «نركض ونركض.. حفر أخرى في كل مكان. فراغات جديدة.. من هؤلاء؟ ومن سيملأ هذه الفراغات؟ وإلى متى؟!!» (ص 42)

2ـ مستوى فصل الحكاية:

«ما طلبتُ منك الصمت، وإنما طلبتُ الكلام يزعق غاضبا مني دون مقدمات» (تقول الساردة) (ص61)

«والصمت عن الإفادة أزيد للفائدة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق» (يقول الجرجاني)[1].

والكاتبة تختار رفع الصمت إلى الحكاية، حيث الفصل سيتجاوز الكتابة إلى فصل الدلالة، وحيث ستغدو الحكاية في عدد من النصوص مقطّعة تتجاور بالمكان فقط، ومثخنة بالحذف.

وإذا كان نص «نقرات» (ص53) يعمد إلى الفصل بالترقيم، وهو أجزاء لا يبدو الرابط بينها مادة حكائية ، بل يشبه شذرات سرد تشترك في الراوي وضمير المتكلم، فإنه ليس غير صدى لتشتت عالمنا الذي ينعكس في الحكايات، فالنصوص معلّقة مثلنا «تماما.. [ونحن] معلّقين.. هناك.. في حبال غسيل.. جميعنا.. نعم.. والآن.. يبدو أننا سقطنا.. هل سقطنا؟ ! لربّما عُلّقنا من جديد» (ص 33).

إن تعليق الحكاية أو نفيها هو في الغالب اشتغال ثخين باللغة، حيث هيمنة الكاتب على السارد، وحيث البناء الشعري للنص وجماله اللغوي يطغى على بناء الحكاية، وتصير-بمنطق الجرجاني- أنطق ما تكون بصمتها.

ويقدم نص «من فرط المرور» (ص67) نموذجا واضحا لحكاية من دون نواة، يزرع إشارات مرور فقط وإضاءات لخطابها، ثم لا يبني سلّما للدراما ولا معبرا لتنامي الحكاية فيما يشبه مقابلا سرديا لحياة المدينة ولتشتتها، حيث «المرور التام يتحقق بعيدا من هنا» (ص69).

1- دلائل الإعجاز- ص 177

3ـ مستوى فصل المرجع:

تمعن الكاتبة منى وفيق في أكثر من نص، وبشكل واضح، في طمس المرجع، حيث السارد يحكي، والحكاية تتصاعد، والقارئ يتبع خيطا دقيقا لا يبين فيه الموضوع الذي يرجع إليه الكلام، فيبدأ الاشتغال الذهني للقارئ في الاحتمالات ونسج العلاقات والبحث عن «المرجع» في تجاذب محكم بين القول والصمت، وفي تطبيق سردي لمقولة أبي عثمان أن «ليس الصّمت كلّه أفضل من الكلام كلّه، ولا الكلام كلّه أفضل من السكوت كلّه» بل إن البلاغة كلها «منها ما يكون في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع» [ابن المقفع].

وفي هذا المستوى تقدم نصوص من «www.لعب.com» موادّ حكائية يستحيل الجزم في بطولاتها ، إذ الشخوص كلها تصير ممكنا واحدا ضبابيا وهلاميا، كما في نص «مشجب ضبط» (ص46)، وفي نص «نوبات الخروج» (ص49). هذا الأخير تتمركز إضاءة الساردة فيه على شخص واحد، ولا تكاد تنفصل عنه على مدى النص، لكن كونه داخل السيارة «ممددا ، وبرقة مستغربة يدفع زجاج واجهة السيارة الأمامي في محاولات حثيثة للخروج» ... ثم « يرسم ابتسامة كبيرة تكاد تخفي أذنيه» .. ثم «ما عاد شفافا، صار أسود يرى ولا يُرى».. ثم «يجلب سلّما بالغ الطول، يصعده».. ثم سيدخل في حوار... كل هذا مربك وغير يقيني، إذ القارئ سيغدو مجبرا على خلق قوانين جديدة وعلاقات وروابط ذهنية وعجائبية لبناء المرجع بنفسه، وبالتالي للتواصل مع النص ولفهمه، وفي نفس الوقت سيدخل مغامرة قراءة مشوّشة لا مرجع لها، قراءة بمرجع مرجأ، مفعمة بانزياحات وغموض وضباب، ومعادلة لمجتمع مفكك منهار المرجعيات واليقينيات والملامح.

«www.لعب.com» هي حكاية مجتمع مفكك، ومتجاور كبُقع منفصلة وقريبة من بعضها سواء على مستوى شخصياتها وعوالمها أم على مستوى تركيبها حيث التجاور في الكتابة أو في الفقرات الحكائية أم في المرجع، في رسالة واضحة وشفافة تسائل واقعنا وحياتنا المثقلة بكل قنوات الاتصال والتواصل وهيئات المحبة والسلام والتسامح، فيما لانزال نمعن في الفردانية والتقوقع والإيغال في الذات.

خلاصة تركيبية

في أقدم أثر إنساني، كان امرؤٌ موغل في الزمن يطبع راحة كفه على جدار كهف، ليرسم أصابعه المطلية بدم (أو صبغ أحمر). فكان يوثق مقطعا من حياته، صيدا، أو حربا، أو اغتيالا لقريب في العشيرة، وصارت سيرته تلك أقدم حكاية مسجلة، وصارت الحكاية أقدم خطاب. وحين رسم الآخرون حيوانات وأناسا في تجمعات فإنما كانوا يخبرون أحدا عن رحلة صيد قادمة أو سالفة. فكان أقدم إنتاج ثقافي مسجل يستضمر حكاية، وسردا لحدث ما.

طبعا لم يكن الأمر اختيارا ما لجنس حكائي مخصوص، ولكن كان صورة لهيمنة السرد في الفعل والمنتج الإنساني اللاحق فيما بعد. إذ الحكاية تسكن الرسم والكتابة والنحت والمعمار والموسيقى وغيرها..

وليس بروز جنس واستئثاره بالإضاءة والدرس والنقل والتداول عبر التاريخ إلا صدى لهيمنة فكر وتقديسه وليس لضمور الحكاية، فهذه الأخيرة تسكننا، وتحتل كل خطو، وتستقر داخل كل جنس. فالشعر ومصنفاته تحتل الحكاية فيه من حيث المساحة قدْرا مهيمنا، وفي الرسم والمعمار والنحت لا يكاد التذوق يتأسس بعيدا عن السياق التاريخي الذي ليس غير سرد.

فالحكاية هي أبعد من قصة وافتراض، إنها بنية ذهنية تشمل من جهة الحيز الذي اتخذنا «المدينة» مثالا له وجزء منه للدراسة،

والآتي من جهة ثانية و اللاحق والماضي والمفترَض.. الذي نظرنا إليه في قصتي آدم وشهريار، وهي البنية التي سيعمد ابليس إليها لغواية آدم حين اختار الآتي المرجأ والقادم: أي «الزمن والتخييل»، وحين اختار المكان «من فوقهم ومن تحتهم وعن أيمانهم وعن شمائلهم..» ، ذلك أن الحكاية هي لب عمارة الأرض، والبناء الحضاري الموكول للإنسان في أمانته الأزلية الكبرى.

لذلك فانتصار النص القرآني للقص مقابل الجنس التعبيري الأكثر تجذرا وترويجا واهتماما في زمن النزول، كان انتصارا لبنية فكرية مقابل زعزعة أخرى، ضمن بناء عام للإنسان وللمجتمع وللحضارة. بنيتان متقابلتان في العمق وفي الشكل معا، فاستعان بالحُر، وابتعد «وأبعد عنه» الجنس الدائر في فلك التبعية، وإعادة إنتاج الرأسمال الثقافي والرمزي المهيمن. وسعى لذلك انطلاقا من القص نفسه لإعادة تشكيل العقل السردي السائد.

ولأن الحكاية أصل عمارة الأرض ومدارها، فإنها طيلة حضورها تتوزع بين حالتي الفيض الحكائي و النحافة تبعا للذوق الفني والرؤية السائدة، غير أننا لم نربط الحالتين بمساحة الطباعة أو المجال البصري، بل بمساحة الحكاية نفسها وامتداداتها بعد تخليصها من شوائب غير حكائية كالأسجاع والتنويعات اللغوية، تماما كما لمسناه في المقامات مُقابل فيضٍ واتساع في نماذج أخرى من القصة القصيرة جدا.

ولدراسة الحكاية في سياقات نصية، عمدنا لتحليل تجارب قصصية مغربية لأجيال مختلفة وحساسيات وأذواق متباينة ورؤى متنوعة، على محوريْ المادة والنص معا، فخلصنا إلى أن المادة الحكائية تنسحب على مناحي في الفكر والتنظير والمجتمع

والسياسة، وباشتغالات نصية متباينة تشكّل في مجموعها لبنات البناء المعرفي والحضاري التي ينخرط بهما الكاتب المغربي في قضاياه، على أننا سنواصل رصد هذه الاشتغالات والانشغالات في أعمال لاحقة.

ومن الله التوفيق.

مكتبة هذا الكتاب:

المجاميع القصصية:

ابراهيم أبويه- ضجيج الذاكرة- دار الوطن، ط 1، 2012

البشير الأزمي «الضفة الأخرى»- مجموعة قصصية- منشورات تطاون أسمير. ط 1- 2007

أحمد بوزفور- ديوان السندباد، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب- ط2، 2009

أحمد بوزفور- نافذة على الداخل، منشورات طارق، د.ت

أحمد شكر- العناصر- منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة- ط1، 2008

ادريس الخوري- حزن في الرأس وفي القلب- دار توبقال للنشر،ط2، 2008

حسن البقالي- قط شرودنجر - مطبعة بوغازمكناس (د ت)

حسن الرموتي- مملكة القطار- التنوخي للطباعة والنشر- ط1، 2011

حميد ركاطة ـ دموع فراشة ، قصص قصيرة جدا ـ عن دار التنوخي 2011

سناء بلحور- رعشات- التنوخي للطباعة والنشر- الرباط- ط1، 2012

عبد الحميد الغرباوي- أكواريوم- منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب- الدار البيضاء- ط 1- 2008

عبد الحميد الغرباوي - ثمة أشياء صغيرة تحدث- دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- ط1- 2011

عبد الحميد الغرباوي- شامة، دار الحوار، سوريا- ط1، 2005

عبد الحميد الغرباوي- عزف منفرد على إيقاع البتر- دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر بالرباط

عبد الحميد الغرباوي- لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك- منشورات أثر- ط1 – 2013

عبد الرحيم التدلاوي- طنين الشك، مطبعة البوغاز، ط1، -2013

عبد الواحد كفيح- رسائل الرمال- منشورات ديهيا- ط1- 2015

عز الدين الماعزي- قبلات في يد الهواء- ق ق ج. مطبعة القرويين ط1 – 2011

محمد العتروس- عناقيد الحزن- منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب- ط1، 2002

محمد العتروس- غالبا ما- منشورات ديهيا، ط1 ،2015

محمد العتروس، قطط تلوك الكلام- منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، البيضاء، ط1، 2009

محمد العتروس- ماروكان- منشورات ديهيا ، مطبعة الجسور، وجدة-المغرب، ط 1، 2012

محمد مباركي- الرقم المعلوم- منشورات ديهيا، ط1، 2012

محمد المهدي السقال- حكايات مستدركة بهوامش الحلم- دار الوطن- ط 1- 2014.

مليكة صراري- لعبة الأقنعة- دار القرويين، البيضاء- ط1، 2015

منى وفيق- www. .com لعب. آفاق للنشر، مصر- ط1- 2012

هشام ناجح- وشم في السعير- منشورات محمد أعشبون، ط1، -2013

الكتب العربية:

القرآن الكريم.

أدونيس-الثابت والمتحول..» بحث في الإبداع والإتباع عند العرب»، دار الساقي، بيروت،

ابن عبد ربه- العقد الفريد- لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة- ط3- 1948

ابن هشام- السيرة النبوية- تحقيق جودة محمد جودة- دار ابن الهيثم ودار الفضيلة- مصر- ط1- 2006

بديع الزمان الهمذاني- مقامات بديع الزمان الهمذاني- شرح محمد محمود الرافعي- مطبعة السعادة- مصر- ط 1

الجاحظ- رسائل الجاحظ- تح. عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي، مصر 1979

الجاحظ، كتاب الحيوان- تح. عبد السلام محمد هارون- شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي- ط2

جلال الدين السيوطي- الإتقان في علوم القرآن- مطبعة مصطفى البابلي الحلبي – القاهرة- ط3- 1952

حميد ركاطة- القصة القصيرة جدا (قراءات في تجارب مغربية)- منشورات وزارة الثقافة- المغرب- ط1 – 2013

السجلماسي «أبو محمد» المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع- تح. علال الغازي، مكتبة المعارف ، الرباط- المغرب، ط1-1980

سيد اسماعيل ضيف الله- آليات السرد بين الشفاهية والكتابية- الهيأة العامة لقصور الثقافة- سلسلة كتابات نقدية- القاهرة، ط1، 2008

سيزا قاسم- بناء الرواية- دار التنوير- بيروت، -1985

د. طه حسين، في الأدب الجاهلي- مطبعة فاروق، القاهرة- ط3- 1933

د. عبد الحميد الشلقاني- الأعراب الرواة- دار المعارف- مصر (د.ت)

عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة- تح. محمد الفاضلي- المكتبة العصرية- بيروت- 2015

عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- المكتبة العصرية- بيروت- 2011

عبد اللطيف محفوظ «آليات إنتاج النص الروائي»- منشورات القلم المغربي ط1- 2006

عبد الله ابراهيم- التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2- 2005

عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي- المركز الثقافي العربي، ط1- 1992

عبد الله ابراهيم- المحاورات السردية- دار الأمان، ومنشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون- ط-1 2011

عبد الله مرتاض- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد- سلسلة علم المعرفة- الكويت، ع 240، ديسمبر 1998

العسكري «أبو هلال»- الصناعتان- ت. عيسى الحلبي و محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل- ط 2- دار إحياء الكتب- 1952

د.عفيفي عبد الرحمان، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا- دار الفكر للنشر والتوزيع- «نسخة رقمية»

علي بن عيسى الرماني- النكت في إعجاز القرآن- تح محمد خلف الله و د.محمد زغلول سلام- دار المعارف بمصر- ط 3- 1976 «نسخة رقمية»

فاروق خورشيد- في الرواية العربية، عصر التجميع- دار الشروق، القاهرة، ط3- 1982

د.محمد القاضي- الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)- دار الغرب الإسلامي- ط1- 1998

الكتب المترجمة:

جمال الدين بن الشيخ- مقالة حول خطاب نقدي، ضمن «الشعرية العربية»- ترجمة مشتركة- دار توبقال للنشر- ط1- 1996

رولان بارث - ضمن كتاب «شعرية المسرود»- تأليف جماعي- ترجمة عدنان محمود محمد- الهيأة العامة السورية للكتاب، دمشق

رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد- منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط-1 1988

رومان ياكبسون- قضايا الشعرية- ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988

سعيد إدوارد- الثقافة والامبريالية- ت. كمال أبو ديب- دار الآداب – بيروت 1997

مارتن هايدغر- أصل العمل الفني - ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ط 1- 2003

والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية- تر. د. حسن البنا عز الدين- عالم المعرفة- الكويت،فبراير 1994

المجلات والدوريات:

ألف- «الهرمينوطيقا والتأويل» ط 2- الدار البيضاء 1993

ألف- «جمالية المكان» عيون المقالات- ط2- الدار البيضاء، 1988

عالم الفكر- المجلد 32- يوليو سبتمبر 2003

العربي –الكويت- العدد 435- فبراير 1995

علامات [المغرب] العدد 16 – 2001

علامات في النقد- النادي الأدبي بجدة- المجلد 12- الجزء 45 – شتنبر 2002

علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، المجلد 10، الجزء 34، ديسمبر 1999

المواقع الرقمية:

- المكتبة الشاملة: http://shamela.ws/
- موقع جريدة الفرات- http://furat.alwehda.gov.sy/node/117090
- موقع مجلة الجديد - http://aljadeedmagazine.com/
- موقع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق- http://www.iraqiwritersunion.com/modules.php?name=News&file=article&sid=9928
- موقع مجلة حراء- http://www.hiramagazine.com/
- موقع سعيد بنكراد- http://www.saidbengrad.net/inv/hojmripage/villeetroman.htm
- موقع محمد أسليم- http://aslimnet.free.fr/div/2005/gharbaoui7.htm
- موقع مغرس- http://www.maghress.com/alittihad/107737
- موقع سؤال التنوير- http://www.assuaal.net/
- موقع الحوار المتمدن- http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=137079
- موقع الراصد الوطني للنشر والقراءة- http://www.alrrased.com/
- موقع معابر- http://www.maaber.org/issue_september06/mythology1.htm
- http://www.maaber.org/issue_may09/mythology1.htm
- موقع فلسفة العلم والفهم- http://www.philosophyofsci.com/index.php?id=98
- موقع اتحاد كتاب الانترنيت المغاربة- https://ueimarocains.wordpress.com
- موقع آي الثقافة- http://www.ithaqafa.com/
- موقع مجلة المدى- http://almadapaper.net/sub/11-250/p16.htm
- مؤمنون بلا حدود http://www.mominoun.com/pdf1/2016-02/sard.pdf

فهرس المحتويات:

حسام الدين نوالي

العقل الحكائي

دراسات في القصة القصيرة بالمغرب

... والواقع أن القرآن الكريم قد استند إلى الحكي والقص في إعادة تشكيل العقل وبناء الحضارة سرديا، وفي هذا الإطار نفهم كلام الطبري أنه "ما الآيات إلا قصص متتالية" ، إذ الرسالة الجديدة "قصص" كان لزاما عليها اجتثاث القصص السالفة وتعويضها واستبدالها واختراقها ونفي الطريق إليها، وقتل حاملها، من أجل بناء حضاري جديد يستند إلى تشكيل جديد للعقل السردي، تشكيل يرتبط بمدار الوحي وفلكه، وينتقل من الشفاهي إلى الكتابي ومن البداوة إلى المدنية.



لوحة الغلاف: عبدالله لغزار





فالية للطباعة والنشر والتوزيع